PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

117

ARTE

PARRONCHI: *Sul 'Della Statua' albertiano* - LONGHI: *Presenze alla Sala Regia*

Antologia di artisti

Appunti

SETTEMBRE

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1959

PARAGONE

Rivista di arte figurativa e letteratura

diretta da Roberto Longhi

ARTE

Anno IX - Numero 117 - bimestrale - settembre 1959

SOMMARIO

ALESSANDRO PARRONCHI: *Sul 'Della Statua' albertiano* - ROBERTO LONGHI: *Presenze alla Sala Regia*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Un nuovo Strozzi* (R. Pallucchini) - *Un'opera precoce dello Schönfeld* (R. Longhi)

APPUNTI

Paolo Veronese: Una reliquia del 'Marte e Venere' dipinto per Rodolfo II (F. Zeri) - *Qualche aggiunta allo Scarsellino* (M. A. Novelli) - *Adriaen van Utrecht e la natura morta italiana* (M. Gregori)

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna, Antonio Boschetto,
Giuliano Briganti, Enrico Castelnuovo, Raffaello Causa,
Mina Gregori, Andreina Griseri, Roberto Longhi,
Ilaria Toesca, Carlo Volpe, Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura

*

Prezzo del fascicolo artistico	L. 1100
(estero L. 1200)	
Prezzo del fascicolo letterario	L. 500
(estero L. 700)	
Abbonamento alla sez. Arte	L. 6000
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2700
(estero L. 7000 e L. 3700)	
Abbonamento cumulativo	L. 7500
(estero L. 9500)	

ALESSANDRO PARRONCHI

SUL 'DELLA STATUA' ALBERTIANO

I

Mi sono più volte domandato quale sia stata la conseguenza della affermazione della regola prospettica sulla scultura. Negli anni in cui la nuova concezione prospettica va maturando, e poi si afferma, vediamo infatti la scultura assimilare i concetti pittorici e adeguarsi pienamente alle loro leggi, farsi quadro plastico in quel rilievo 'stiacciato' che nel 1416 si conosce già realizzato da Donatello. Ma la plastica vera e propria, la statuaria, in che modo risente della prospettiva scientificamente intesa?

Sembra in definitiva che il Quattrocento, staccando la statua dall'architettura, non faccia che interrompere quel prolungamento spaziale che la sua connessione con l'architettura implicava. La sede in cui quella connessione si trova pienamente valorizzata è la cattedrale gotica. Infatti quale più immenso e vario piedistallo dove veder situate statue vicine lontane in ogni direzione ad altezze sempre diverse? L'occhio guardando in alto, verso la sorgente della luce, lungo raggi che s'aprono a ventaglio, trova corpi dentro lo spazio. Corpi stanti nella maggior parte dei casi, ma la varietà dei luoghi in cui son collocati sembra ne alteri ogni volta le proporzioni da quelle reali. E che cosa ha impedito ai maestri architetti e scultori delle cattedrali di darci nelle loro opere l'equivalente dei rilievi di Khajuraho e di Kalebid, dei templi indiani dove a fasce sovrapposte si allineano miriadi di corpi delle stesse dimensioni? Che altro se non la prospettiva? Donde il bisogno di allungare, la necessità di deformare, la regola di far sempre diverso, di accordare il corpo, non individuo ma semplice nota, eco, trasalimento, al mare della sinfonia. Donde le alterazioni che il nudo gotico sempre registra, e quell'angolarsi, sbiecarsi dell'immagine scolpita, che da noi si attua in piena coscienza con Giovanni Pisano, si precisa e si gradua in Tino di Camaino, arriva al parossismo in Giovanni di Balduccio[1]. Tutto ciò si estingue rapidamente nel primo Quattrocento, quando si prende a studiare direttamente dalla natura, e ogni pezzo antico per caso venuto in luce sembra parlare il linguaggio stesso della natura. E sarà addirittura bandito quando sarà preso ad esempio l'ideale antico, che

coi suoi Antinoi, coi suoi Orfei e Meleagri proporrà modelli nettamente individuati, che dietro si portano il canone prefisso, la regola, la proporzione. Ma prima che l'ideale antico si affermi, ecco affacciarsi una regola che è il prodotto razionale del nuovo culto della natura. E un breve trattato, il *Della statua* albertiano, condensa il succo della dottrina dei *novi homines* fiorentini, i quali, come hanno ricavato dalle leggi dello specchio la regola della proiezione dei corpi su un piano, così vengono a prospettare anche per le immagini che occupano spazio l'esempio di una realtà speculare.

*

A proposito del *Della statua* s'aprono questioni preliminari della massima importanza e per ora non definitivamente risolte. Il testo volgare edito per la prima volta dal Bartoli nel 1568 [2], non si ritiene quello originale dell'Alberti, ma è invece, sembra, rimaneggiato, se non addirittura opera dell'editore. Un chiarimento non potrà esser portato altro che da un filologo, e ci auguriamo che presto possa arrivare a darlo il Grayson, che cura l'edizione critica delle opere dell'Alberti e ce ne ha già dato ottimi saggi [3].

Altro problema connesso col precedente è quello della datazione. A questo la necessità di non trascurare il *Della statua* per gli elementi di chiarificazione che ne possono venire nel considerare la scultura del Quattrocento, ci invita a dare una soluzione provvisoria. Lo Janitschek, contro i pareri tradizionali che volevano l'opera vicina al *Della pittura*, sostenne che il testo latino da lui pubblicato fosse databile all'anno 1464, in cui fu dedicato a Giovanni Andrea Bussi vescovo di Aleria [4]. Questa opinione dello Janitschek può anche essere accettabile, ma non esclude che il testo del trattato sia stato redatto antecedentemente in volgare. Ciò sembra giustificato dal fine pratico che l'opera s'era proposto, non solo, ma s'accorda con quanto è avvenuto ad un'altra operetta albertiana, gli *Elementi di pittura*, scritti in volgare e poi tradotti in latino e dedicati a Teodoro di Gaza [5]. E non è in definitiva accertato che ciò non sia avvenuto, contro le opinioni avverse, anche pel trattato *Della pittura* [6]. Un confronto utilissimo sarà quello che si potrà condurre tra il latino del *De pictura* e quello del *De statua*. A prima vista il secondo sembra più aulico, e pare dunque probabile che possa essere assai più tardo dell'altro. Secondo un criterio generale — che può nondimeno aver registrato delle eccezioni — sembra cioè che questi trattati siano stati

concepiti come tali, e cioè con assoluta preponderanza del loro valore di contenuto, '*etrusca lingua meorum civium*', e in seguito tradotti in latino nell'occasione di dediche a personaggi illustri, a scopo di valorizzazione eminentemente letteraria.

Aggiungiamo che all'ipotesi di una datazione precoce del *Della statua* aveva portato buoni argomenti il Michel, e forse non si tratta che di riprenderli e svilupparli per avvalorarla maggiormente. Osservava il Michel che, dei tre trattati albertiani, il *Della statua* è quello che conserva maggior parentela con gli antichi trattati di mestieri. Ed egli poi ne identificava l'idea madre in quella artistotelica della 'forma in potenza', 'idea che noi ritroviamo in Michelangelo' [7]. Ai fini di una datazione del trattato, occorrerà dunque saggiare la consistenza di questo rapporto. E trarremo le nostre citazioni di preferenza e per maggior chiarezza dal testo in volgare edito dal Bonucci, che presenta solo lievi variazioni rispetto a quello del Bartoli.

*

Prima però di affrontare il testo direttamente, vogliamo non trascurare quello che ci sembra un primo argomento 'esterno' a favore di una datazione del *Della statua* antecedentemente al 1464. Si tratta dell'ultimo paragrafo del *Commentario terzo* del Ghiberti, che viene a conclusione della parte dall'autore dedicata ai precetti per la composizione della statua virile, poco prima del punto in cui essa rimane interrotta con l'opera. Il passo per la verità è tutt'altro che chiaro, soprattutto per le evidenti alterazioni apportate dal copista; tuttavia non sarà male provarsi a spremerne il senso, sottoponendo il testo a qualche leggera congettura [8].

'O egregio maggior mio nono da altri [d'altri?] giudicij [i giudicij?] seguitanti [seguitante?] interposto el nome mio proffero questo corpo né daltrui le cose pensate vituperante, ò statuito per me approvare: ma fo infinite gratie maximamente atutti gli scultori et atutti i pictori: et certamente atutti gli scrittori rendo gratie che con egregie astutie d'ingengno: però anno tanto celato agli altri con altra generatione, et abbundanti copie anno apparechiate: onde noi si come attingenti lacqua dalla fonte alli proprij propositi traducenti abbiamo ascrivere più (faccendè) [9] facunde et più expedite facultadi confidenti atali autori et siano nuove institutioni aguagliare addunque tali entramenti dessi.'

Che vuole dire questo discorso? Pare che la velatura sin-

tattica latineggiante e, più, una certa reticenza, abbiano contribuito a renderlo ellittico ed effettivamente oscuro. Ma, pur non presumendo d'averlo interamente capito, ci proveremo a trascriverlo, dubitativamente, in questo modo:

'O egregio e maggiore di me, io non ho, appropriandomi giudizi d'altri, interpolato il mio nome, lo giuro, né ho voluto, dopo aver biasimato le scoperte altrui, passarle buone per mie, ma esprimo la mia gratitudine in primo luogo agli artisti, pittori e scultori, e poi anche a tutti gli scrittori, sebbene questi, con sottili accorgimenti, siano riusciti a nascondere agli altri ciò che derivava da altri (?) e (una volta messi in carta questi concetti) hanno approntato molte copie: ma noi attingendo l'acqua alla fonte (cioè, alla esperienza diretta) per convogliarla (sia pure) ai nostri fini, ci proponiamo di scrivere facoltà (cioè, regole di realizzazioni tecniche) in modo più eloquente e esplicito, fidando di renderle adeguate ai principi introduttivi degli autori (precedenti).'

Da questa trascrizione sembra potersi comprendere come il Ghiberti abbia qui voluto e difendersi e incolpare, dicendo per quanto lo riguarda che quello che egli scrive è farina sua e non d'altri, e che egli dichiara e non cela i propri autori. Quanto all'accusa, allo stato attuale delle nostre conoscenze, gli 'scrittori', 'che con egregie astutie d'ingengno: però anno tanto celato agli altri con altra generatione, et abbundanti copie anno apparecchiate', non possono identificarsi che con l'Alberti autore del *Della statua*.

Si noti che questo stesso passo, sebbene in una stesura anche più scorretta, ma che, salvo qualche lacuna, ci sembra quasi esattamente riducibile alla precedente, si trova già nel 19° paragrafo del *Commentario primo*, posto a clausola della parte riguardante la scultura [10]. Segno che lo si riteneva particolarmente adatto allo scopo di mettere conclusivamente in luce i meriti dell'autore, riguardo a una maggiore attendibilità nella formulazione delle regole per lo scultore. Che altri avesse stabilito queste regole, facendosi il portavoce di coloro che 'attingono acqua alla propria fonte', e le avesse divulgate, doveva cuocere molto al Ghiberti: per questo s'accinse tra il '50 e il '55 a divenire a sua volta trattatista.

*

Ma venendo ora al testo del trattatello albertiano, qualche indicazione abbastanza utile mi sembra si possa ricavarne facendo attenzione al rapporto corrente tra esso e il trattato

Della pittura. È scritto nell'ultimo paragrafo del *Della statua*: 'E sarà oltra di questo ancora grandemente utile il sapere 'con qual regola noi separeremo le circunferenzie e le divi-'sioni de' corpi mediante le vedute, dalle parti che non si 'veggono.' Ciò si ottiene con la definizione del disegno, cioè 'di quella linea, dalla quale viene terminata la figura e con 'la quale si ha a separare quella superficie che ti si appre-'senta allo occhio, da quella altra che allo occhio è nascosa.' E si conclude: 'Ma questa sorte di divisione o separamento, 'e questa regola dello avvertire in questo modo le cose da 'disegnarsi si aspetta piuttosto al Pittore che allo Scultore, 'e di esse tratterò altra volta.' Ora, sebbene si abbia ragione di dubitare che il testo volgare del *Della statua* sia originale dell'Alberti, e non risolvendo il testo latino, che anche altrove ritorna sulla stessa espressione — '*Sed de his* (del numero delle ossa ecc.) *alibi.*', e prima aveva scritto: '*Verum de pictore alibi.*' [11] — sé si tratti di rinvio ad opera successiva o di riecheggiamento di opera precedente; sta di fatto che il *Della pittura* riprende proprio il discorso dove il *Della statua* l'aveva lasciato. Dopo il preambolo infatti si legge: 'Delle chose quali non possiamo vedere, niuno nega nulla apartenersene al pictore. Solo studia il pictore fingiere quello si vede.'

D'altronde, sulla fine di un'opera, sembra assai più logico il richiamarsi, più che ad opera precedente, ad altra che seguirà. Ed è vero che questa allusione nel paragrafo conclusivo del *Della statua* potrebbe essere stata inserita anche più tardi. Ma se il trattato fosse stato composto molto tempo dopo il *Della pittura*, si dovrebbe pensare che l'autore si fosse studiato di rimettersi nella esatta condizione mentale di anni precedenti, e non sembra molto probabile.

*

Consideriamo poi come intorno al 1460 le idee sulla scultura fossero già diverse da quelle che troviamo espresse in questo trattato. In esso non è concessa nessuna attenzione all'anatomia, e solo verso la fine si legge: 'Gioverà ancor molto il sapere il numero delle ossa e de' muscoli, e gli aggetti de' nervi.' Ed è tutto. E le parti che si indicano, per l'esecuzione della statua, del corpo umano, non sono evidentemente frutto di un'indagine anatomica, ma prese sull'esterno, sul vivo. Esempio: 'L'altezza [dal pavimento] sino al muscolo ch'è nel ginocchio dal lato di fuori.' O: 'La maggior larghezza nel petto fra l'appiccatura delle braccia.' Questo stadio d'osservazione del tutto esterna è già oltrepassato leggermente nel *Della pittura*, dove si dice: 'come

'ad vestire l'uomo prima si disegnia ignudo, poi il circon-'diamo di panni così, dipignendo il nudo, prima pognamo 'sue ossa et muscoli quali poi così copriamo con sue carni 'che non sia difficile intendere ove sotto sia ciascuno mo-'scolo.' [12]. Com'è che di un simile procedimento non s'era fatto parola dove, per la definizione di uno spazio tridimensionale, l'operazione avrebbe potuto risultare assai più utile che non per riportare la figura dei corpi sulla superficie di un dipinto?

*

Che il trattato *Della pittura* addirittura segua anziché precedere quello sulla *Statua*, può indursi da un'ulteriore attenzione a questo medesimo passo. Nel *Della pittura* l'Alberti parla della 'convenienza', cioè della proporzione dei membri tra loro: 'in quale commensuratione gioverà prima allegare ciascuno osso dell'animale, poi appresso agiugnere i suoi muscoli, di poi tutto vestirlo di sua carne.' A ciò fare, 'la natura ci ha posto in mezzo le misure, ove 'si truova non poca utilità a riconoscerle, dalla natura ivi 'adunque pillino li studiosi pittori questa faticha.' E prosegue: 'a bene misurare uno animante si pigli uno quale che suo membro col quale li altri si misurino.' È la regola medesima che troviamo impartita nel *Della statua*, con la differenza che lì a base della proporzione è secondo insegna Vitruvio la misura del piede, nel *Della pittura* invece, scrive l'Alberti: 'Vitruvio architecto misurava la lunghezza del 'homo coi piedi; amme pare cosa più degnia l'altre membra 'si riferiscano al capo, benché ò posto mente quasi comune 'in tutti li huomini che il piede tanto è lungo quanto dal 'mento al cocuzolo del capo.' Ma veramente nella *Statua* la misura '*a mento ad summam verticem capitis*' non è esattamente un piede, sibbene otto decimi di un piede. Sembrerebbe dunque che il passo del *Della pittura* rettificasse la misura precisa data nel *Della statua* per la 'maggior convenienza' della testa a quest'ufficio di misura, adottando un criterio di approssimazione, di una misura, come l'Alberti soggiunge, 'quasi comune in tutti li huomini'.

II

Ma volendo intendere le vere ragioni del *Della statua*, non c'è che cercar di affondare in quelle origini filosofiche dalle quali il trattatello ha ricavato più che semplici spunti.

Devo inizialmente avvertire che la dipendenza della *Statua* albertiana da alcune opere di Aristotele e specialmente dalla *Fisica*[13], pur essendo genericamente evidente, risulta non tanto facile a puntualizzare. Si tratta soprattutto di rispondenze di concetti generali; ma anche, talvolta, di certe strutture periodiche e di certe argomentazioni. E sarebbe forse fatica vana ricercare raffronti troppo esatti, mentre spesso accade di vedere la struttura similare di due periodi sboccare in concetti diversi. Non va dimenticato che l'Alberti è scrittore ed artista, e come tale possiede due qualità: una grande capacità di sintesi e di chiarezza, e l'abilità di rendere evidente e proprio un concetto colorandolo con un'immagine. E si deve anche tener presente l'importanza che può aver avuto, nella trattazione di un argomento non di sua specifica competenza come la scultura, il consiglio e la chiarificazione ottenuta da chi aveva pratica dell'arte. Del resto a noi non interessa per ora che accennare a una serie di tali rispondenze. Il lavoro sistematico potrà essere svolto solo quando la strada alla esatta comprensione del testo sarà appianata dal lavoro preliminare del filologo.

*

L'Alberti comincia il trattato ponendo e rispondendo al quesito: come sia nata la scultura. Egli non ignora la leggenda degli antichi, che la volevano sorta ad opera di una vergine di Corinto che avrebbe delineato sulla parete l'ombra dell'amato mentre dormiva, in modo che suo padre, un vasaio, l'avrebbe poi formata facilmente nell'argilla[14]; e può darsi che egli voglia adombrarla verso la fine del trattato, là dove parla del modo di tracciare su un muro un disegno, e di rappresentarci 'una figura molto simile ad una ombra che fusse sbattuta in esso da un lume che per avventura vi fussi interposto, e che la illuminassi da quel medesimo punto dell'aria nel quale si ritrovava prima l'occhio del riguardante.' Ma nel principio, a quella leggenda, l'Alberti sostituisce un'idea poetica.

'Io penso che le arti di coloro che si messono a volere esprimere e ritrarre con le opere loro le effigie e le somiglianze de' corpi procreati dalla Natura, avessino origine da questo. Che essi per avventura scorgessino alcuna volta, o ne' tronconi, o nella terra, o in molti altri corpi così fatti alcuni lineamenti, mediante i quali trasmutando in loro qualche similitudine, essi gli potessino rendere simili ai volti fatti dalla Natura.' Tale idea ritornerà in forma molto abbreviata

nel *Della pittura*: 'la natura medesima pare si diletti di dipigniere, quale veggiamo quanto nelle fessure de' marmi spesso dipinga ipocentauri et più facce di re barbate et chrinite.'

Facile è trovare il fondamento di questa idea nella *perspectiva* medioevale, che spiega come avviene la percezione della realtà: '*Cum ergo visus comprehenderit alquam rem visam, statim virtus distinctiva quaerit eius simile in formis existentibus in imaginatione: et cum invenerit in imaginatione aliquam similem formae illius rei visae: cognoscet illam rem visam, et comprehendet quidditatem eius: et si non invenerit ex formis existentibus in imaginatione formam similem formae illius rei visae: non cognoscet illam rem visam, neque comprehendet quidditatem eius. Et propter velocitatem assimilationis formae rei visae apud visionem a virtute distinctiva, forte accidet ei error, ita quod assimilabit rem visam alii rei visae, quando in re visa fuerit aliqua intentio, quae est in illa alia re*' (Alhazen, *De aspectibus* II 68). '*Et similiter visus forte comprehendet quandoque specialitatem modorum alicuius visibilium assuetorum per quaedam signa, quae appropriantur illi speciei*' (*Ibid.* 72).

Ma questa spiegazione puramente visiva non basta. Ho detto idea 'poetica', e infatti prima di cercare da quale filosofia essa sia attinta, osserviamo come, nel suo aspetto soggettivo e oggettivo, la si trovi nei poeti. Nella sua natura di persistenza ottica dell'immagine resa ossessiva dalla passione, eccola già fissata da Dante nella sestina *Amor tu vedi ben che questa donna*:

> ne li occhi mi luce
> quando la miro, ch'io la veggio in petra,
> e po' in ogni altro ov'io volga mia luce.

Ma il Petrarca ferma mirabilmente tutt'e due i momenti, attivo e passivo, di questo genere di visione. Nella canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte*, alla terza strofe, dice:

> Ove porge ombra un pino alto, od un colle
> Talor m'arresto; e pur nel primo sasso
> Disegno con la mente il suo bel viso.

Indica cioè l'errore cosciente dell'immaginazione, di cui poi aggiunge che 'l'alma s'appaga'. E nella successiva parla di vere e proprie allucinazioni visive:

> I' l'ho più volte (or chi fia che mel creda?)
> Nell'acqua chiara, e sopra l'erba verde
> Veduta viva, e nel troncon d'un faggio;
> E 'n bianca nube...

S'intende che quello qui descritto è il modo di vedere degli innamorati; i quali, scrive Aristotele, '*ex tenui similitudine... videre putant... quem amant*' — *De insomnis* II —, allo stesso modo che ai dormienti un'immagine '*quod tenuem alicuius rei similitudinem referat, eis ipsa plane res esse appareat*', e alcune affiorano, altre si sommergono '*simulacris similes in nubibus inveniundis quae hominibus ac centauris comparantur...*' — *Ibid.* III — . Ma vicino molto al loro è il modo di guardare dei pittori. Scrive infatti il Vasari di Piero di Cosimo, che 'fermavasi talvolta a considerare un muro, dove lungamente fosse stato sputato da persone malate, e ne cavava le battaglie de' cavagli e le più fantastiche città e più gran paesi che si vedesse mai: simil faceva de' nuvoli dell'aria.' [15].

Sommamente chiarificatore in questo fenomeno è l'intervento di Leonardo, che scientificamente ne cerca la ragione. Per Leonardo, da un lato sta il dubbio soggettivo, giacché 'noi dubitiamo della certezza di ciascuna cosa che passa per li sensi'; dall'altro l'infinita variabilità degli aspetti dell'ombra: 'ogni corpo ombroso empie la circostante aria d'infinite sue similitudini.' [16].

Ora tornando all'Alberti, notiamo come nell'inizio del *Della statua* non si tratti di suggestione da parte di chi guarda, sibbene proprio di forme che si trovano casualmente nella natura.

E questo, mentre in sostanza corrisponde a un concetto molto nuovo, di assoluta oggettività, non nasconde la sua origine, situata proprio nei meandri della filosofia naturale. Per Aristotele l'arte ottiene quello che la natura non può ottenere, ma '*si ea quae fiunt natura, non solum natura, sed etiam arte fierent, eodem sane modo fierent, quo natura fieri apta sunt. 'Alterum igitur alterius gratia. Et omnino ars partim perficit quae 'non potest natura perficere; partim natura imitatur. Si igitur arti-'ficiosa fiunt alicuius gratia, patet etiam naturalia ita fieri.*' — *Naturalis auscultationis*, II viii —. Così il frutto dell'operosità umana e quello del caso son molto simili nel loro farsi: '*in iis quae sponte fieri videntur, eodem modo se habet res ut et in 'iis quae arte fiunt: nonnulla enim vel sponte eadem ratione fiunt 'ac quae arte procreantur.*' — *De partibus animalium* I i —. La concezione aristotelica dell'arte che opera al modo stesso della natura viene dall'Alberti perfettamente assimilata: 'Costoro veramente, che io ho racconti [cioè, annoverati], 'vanno, ancor che per diverse vie, nondimeno tutti dietro 'a questo, di fare che tutti i lor lavori, a far i quali si son 'messi, apparischino per quanto ei possono, a chi gli riguardi,

'molto naturali e simili a' veri corpi fatti dalla Natura.' Nel far questo 'essi andranno ricercando e pigliando quella 'diritta e conosciuta ragione e regola che noi descriveremo', 'Imperocché, chiarisce lo scrittore, siccome noi avemmo da 'essa Natura, che di un troncone o di un pezzo di terra o 'di altra materia, come si è detto, noi conoscessimo mediante 'alcuni liniamenti che si trovano in esse materie, che pote-'vamo fare alcune cose simili alle sue, così ancora la medesima 'natura ci ha dimostri certi aiuti e mezzi, mediante i quali 'noi potremo con via certa e sicura regola operare quel che 'vorremo.' E Aristotele, di seguito al già riportato concetto, secondo il quale '*nonnulla... vel sponte eadem ratione fiunt ac* '*quae arte procreantur*', prosegue: '*Itaque nonnullas res antecedit* '*simile quiddam quod earum generationis ansam dat, ut ars con-*'*dendarum statuarum, quandoquidem sponte fieri nequeunt; ars autem* '*operis ratio est omni abiuncta materia; fortuitis quoque ratio si-*'*milis est.*' — *De part. animal.* I i —. Ora l'idea del '*simile* '*quiddam quod earum* [*rerum*] *generationis ansam dat*', può aver direttamente richiamato all'Alberti l'immagine, già acquisita alla poesia dal Petrarca, del 'troncone'. Ma quel che interessa all'Alberti è la regola secondo la quale si debba condursi nell'operare artisticamente, il modo in cui gli artisti 'emendando in simili apparenze ora le linee, e ora le superficie, e nettandole, e ripulendole, ottennero il desiderio loro'. E dialetticamente domanda: 'Che ne pensi tu? Se i legna-'iuoli non avessino avuto la squadra, il piombo, la linea, 'l'archipenzolo, le seste da fare il cerchio, mediante i quali 'instrumenti, essi possono ordinare gli angoli, spianare, driz-'zare e terminare i lor lavori, credi tu che finalmente fussi 'riuscito loro il poterli fare comodissimamente e senza errori?' A questa istanza di una 'ferma regola e guida certa, cavata e tratta dalla ragione' può bene averlo condotto la distinzione che tra opera meccanica e opera razionale pone Aristotele: dove, dopo aver constatato che un membro, come un individuo, non consiste di pura forma o colore materiale, soggiunge: '*Ergo simpliciter admodum dictum hoc est, ac perinde* '*quasi faber de lignea manu loqueretur: sic enim et naturae explo-*'*ratores ortus et causas referunt figurarum: a quibus enim facultа-*'*tibus condita fuerint, exponunt, verum faber securim fortasse, aut* '*terebrum* [: succhiello] *dicet, illi terram et aerem, sed melius* '*faber, ut qui parum sufficere arbitretur, si usque eo dicat quod instru-*'*mento incidente partim cava, partim plana extiterunt, sed adiiciat,* '*id ideo factum esse qui talem adegerit ictum, et causam cur ita fe-*

'*cerit exponat, videlicet ut talem, at talem formam opus acciperet.*' — *De part. animal.* I i —.

Il modo come l'artista si comporterà viene pure delineato dal Filosofo, e nelle sue parole ci sembra di potere ora indicare la prima origine di un'idea, che tanto richiamerà l'interesse dei posteri dopo che all'Alberti l'avrà ripresa Michelangelo, e che in tal modo sembra essere stata nel primo Quattrocento opinione diffusa. Nel *Della statua* essa è espressa come segue:

'Imperocché alcuni incominciarono a dar perfezione 'ai loro principiati lavori, e con il porre e con il levare, come 'fanno coloro che lavorando di cera, stucco, o terra, sono da' 'nostri chiamati Mastri di stucco. Alcuni altri incominciarono a far questo solo con il levar via, come che togliendo 'via quel che in detta materia è di superfluo, scolpiscono 'e fanno apparir nel marmo una forma o figura di uomo, la 'quale vi era prima nascosa, e in potenzia. Questi chiamiamo 'noi scultori frategli de' quali sono forse coloro che vanno 'scolpendo ne' sigilli i liniamenti dei volti che vi erano ascosi. 'La terza specie è quella di coloro che fanno alcuni lavori 'solo con lo aggiungervi, come sono gli argentieri...' L'origine di questa distinzione mi sembra il tratto: '*Fiunt autem 'quae simpliciter fiunt, partim figurae mutatione, ut statua ex aere: 'quaedam adiectione, ut ea quae augentur: nonnulla ablatione, ut 'ex lapide Mercurius; alia ex compositione, ut domus: alia varia-'tione, ut quorum materia mutatur. Quacumque autem sic fiunt, 'constat ex subiectis fieri.*' — *Nat. ausc.* I x —[17].

L'Alberti accenna poi alla ragione delle somiglianze e dissimiglianze, 'cioè per che avvenga quel che noi veggiamo 'avvenire mediante la Natura, che ella in qualunque sorte 'di animali è solita perpetuamente osservare, che ciascuno 'cioè nel suo genere sia in qualsivoglia cosa molto simile 'all'altro.' E 'da altra parte non si trova, siccome si dice, 'alcuno infra tutto il numero degli uomini, che abbia la 'voce totalmente simile alla voce dell'altro, o il naso al naso, 'o altre parti o cose simili.' Qui il rimando è assai diretto alla *Physiognomonica*: '*nunquam enim animal generatum est tale, quod formam haberet alterius animalis.*' Per il concetto seguente, della fisionomia che varia secondo le età, pur rimanendo in essa qualcosa di persistente, possiamo solo richiamare, dai *Rhetorices libri*: '*Pulchritudo diversa est secundum unamquamque aetatem.*' — *Rhetorices* I vi —; ma l'Alberti dice esattamente: 'Aggiungesi a questo che i volti di quelli che noi abbiam 'veduti bambini e che noi poi abbiam conosciuti putti, e

'dipoi veduti giovani, e ora veggiamo già vecchi, noi non li 'riconosciamo più, essendosi ne' volti loro mutata di dì in 'dì tanta e siffatta diversità di linee, mediante le età, di che 'noi possiamo risolverci, che in esse forme dei corpi si ritruo- 'vino alcune cose, le quali con spazio e momento dei tempi 'si vadino variando: e che in dette forme vi si trovi ancora 'in esso un certo che di naturale e proprio che continova- 'mente si mantiene stabile e fermo, quanto a perseverare 'la somiglianza del suo genere.' E qui mi pare egli dia un colore di riflessione aristotelica al dettato, molto più tecnico, di Alhazen: '*Comprehensio rei visse per cognitionem praecedentem* '*et per signa non est, nisi circa totalitatem et universalitatem rei* '*visae in grosso: et virtus distinctiva comprehendit intentiones parti-* '*culares, quae sunt in illa re visa, secundum modum, quo cognovit* '*illas res visas ex prima forma illius rei visae existente in anima:* '*sed istae intentiones particulares, quae sunt in visibilibus, mutantur* '*secundum transitum temporis: et sic visus non comprehendit inten-* '*tiones, quae sunt mutatae in illa re visa per cognitionem praeceden-* '*tem. Et cum mutatio fuerit occulta et non bene manifesta, nisi per* '*intuitionem Verbi gratia: quando visus cognoscit aliquem hominem,* '*et fuerit facies illius hominis munda, et certificaverit visus formam* '*eius: deinde recesserit ille homo a visu longo tempore: et contingat* '*in facie eius macula: et fuerit occulta illa macula: et comprehenderit* '*ipsum post istam dispositionem: cognoscet ipsum apud comprehen-* '*sionem: sed tamen non propter comprehensionem et cognitionem* '*illius hominis, comprehendet macula in facie eius, nisi sit manifesta:* '*et si non fuerit intuitus ipsam, non comprehendet ipsam secundum* '*suum esse: et si intuitus fuerit ipsam puriore intuitione: apparebit* '*ei macula, quae est in facie eius: et tunc comprehendet formam eius* '*secundum suum esse. Et similiter quando visus comprehenderit* '*aliquam arborem...*' (*De aspectibus*, II 75). Scartata la 'verbosità arabica', alla '*macula*' di Alhazen si sostituiscono nell'Alberti le rughe dell'età, e invece della '*totalitas, et universalitas rei visae in grosso*' — particolarmente assonante col *latinusgrossus* del traduttore di Alhazen... — troviamo nella prosa dell'Alberti (riveduta dal Bartoli) la nozione brunelleschianamente oggettiva di 'un certo che di naturale e proprio' nelle forme dei corpi. Tuttavia quella mi sembra l'origine della presente definizione.

*

Dopo le definizioni si passa all'atto pratico dello scolpire. E la somiglianza si ottiene nella statua 'mediante due 'risoluzioni; la una delle quali è, che quella somiglianza o

'immagine, la quale noi finalmente aremo fatta dello ani-
'male, come per modo di dire saria quella dell'uomo, ella
'sia per quanto più si può simile al detto uomo. Né ci importi
'che ella rappresenti più la effige di Socrate, che quella di
'Platone, o di altro uomo da noi conosciuto. Conciossia che
'assai ci parrà aver fatto, se aremo conseguito che un tale
'lavoro si assomigli ad uno uomo, ancor che da noi non co-
'nosciuto. La altra risoluzione è quella di coloro che voglion
'rappresentare non tanto la somiglianza di uno uomo in
'generale, quanto quella di uno particolare, come sarebbe
'a dire quella di Cesare o di Catone...' Ora il procedimento dal generale al particolare è consueto alla logica analitica di Aristotele. Esempio: '*quamobrem quonam modo tractandum*
'*sit, latere non convenit utrum, inquam, communiter primum se-*
'*cundum genus, post vero de rebus singularibus contemplationem*
'*instituere oporteat, an protinus quaeque persequi singulatim...*'
— *De part. animal.* I i —.

A queste due 'risoluzioni' corrisponderanno, nella trattazione dell'Alberti, i due sistemi o regole per rilevarle, e cioè la 'misura' — '*dimentio*' — e il 'por de' termini' — '*finitio*' —. Segue una vera e propria decantazione, per cui l'Alberti presenta queste due regole da lui offerte non solo come cose utili, ma come cose che 'veramente hanno una certa forza maravigliosa e quasi incredibile.' E gli esempi addotti rivestono effettivamente un'apparenza molto speciosa. 1° Si potrà individuare qualsiasi punto della superficie della statua anche coprendola. 2° La si potrà fare di qualsiasi dimensione, anche grande come una montagna. 3° Se ne potrà fare metà in un luogo e metà in un altro. In seguito aggiungerà: Con questa regola si potrà a grandissima distanza di tempo rifare una statua esattamente.

Ora sembra a noi che questi concetti nascano dalla teoria sull'infinito che Aristotele svolge proprio nella *Fisica*[18]. Aristotele nega l'infinito spaziale, ammette solo il movimento infinito o infinita catena temporale, e l'infinita divisibilità. '*Si est corporis definitio, Quod superficie terminatur, non potest esse*
'*corpus infinitum, nec intelligibile, nec sensibile... corpus enim est,*
'*quod undique habet extentionem; infinitum vero, quod in immensum*
'*extenditur.*' — *Nat. ausc.* III v —. Né, perché esista l'infinito, basta pensarlo. '*Unumquemque enim nostrum posset aliquis cogitare*
'*multiplo quam sit majorem, infinite augens. Non ideo tamen excedit*
'*aliquis urbem, aut est tali magnitudine praeditus, quam habemus,*
'*quia sic quispiam cogitat, sed quia est: hoc autem accidit. Tempus*
'*vero et motus infinita sunt, nec non intellectio, non permanente*

'*eo quo sumitur. Sed magnitudo neque decretione, neque accretione* '*quae in cogitatione constat, infinita est.*' — *Nat. ausc.* III viii —. Dall'inesistenza dell'infinito spaziale derivano per Aristotele varie conseguenze. '*Sed accidere multa impossibilia, si in-* '*finitum omnino non sit, manifestum est...*' — *Nat. ausc.* III viii —. Ora questi prospettati dall'Alberti sono, mi sembra, gli '*impossibilia*' pratici, che il nuovo sistema istituito per foggiarla rende, alla statua, possibili.

Questo concetto, che tutto è limitato nello spazio, e che lo spazio stesso non è illimitato, concorre nell'analogo concetto di limite che al Brunelleschi è suggerito dall'incontrarsi delle parallele, ortogonali al piano della verticale, in un punto. E mi sembra fondamentale a intendere il senso che i quattrocentisti hanno della forma plastica: che in quanto è termine, fine, cosa compiuta — e però anche bella — in tanto potrà quando si voglia vincere lo spazio, il tempo, la dimensione. Questa sarà proprietà della forma perfetta. '*Perfectum nihil est, quod non habeat finem: finis autem est terminus.*' — *Nat. ausc.* III vi —. Ecco allora la necessità del 'por de' termini', cioè di misurare matematicamente; ché tanto vuol dire la possibilità di 'mettere ancora in scritto' le misure ricavate. E poiché una linea è divisibile in infiniti punti, dovremo fermarci a una misura fissata tra due punti e in base a quella stabilire le proporzioni. Questa legge di proporzione è la suprema qualità della bellezza. '*Pulchri namque maximae species sunt, ordo, commensuratio, et definitum, quae maxime ostendunt mathematicae scientiae.*' — *Metaphisica* XI iii —. Per cui la misura, cioè la proporzione, di due uomini di statura diversa sarà identica, e ugualmente rispondente alla legge di natura.

Segue, nel testo dell'Alberti, la descrizione dei due strumenti che servono per prendere le misure, cioè il modine e la doppia squadra, e dell'altro che serve per 'porre i termini', cioè il 'diffinitore'. Ora per cercare anche a questi una possibile origine teoretica, ritorniamo a un punto che abbiamo lasciato addietro e che ci sembra molto significativo: quello in cui prospettando la possibilità di trovare i punti della superficie della statua (da non confondere, si badi bene, con la posizione della medesima rispetto all'occhio!) egli usa il paragone: 'Come se per avventura disteso il dito tu volessi 'accennando dimostrare la stella di Mercurio o la nuova 'luna che sorgessi fuora, a qual punto dell'aria si ritrovassi

'quivi lo angolo del tuo ginocchio, o dito, o gomito, o qual-'ch'altra simile cosa...' L'immagine ci evoca, meglio che gli esperimenti proposti dall'Alberti stesso nei *Ludi matematici* per misurare l'altezza di una torre o conoscere l'ore della notte, le parole del trattatello *Della prospettiva*, da noi altra volta riferito a Paolo Dal Pozzo Toscanelli, là dove parla della difficoltà di 'vedere veramente la quantità, la 'distantia ed il luogo vero delle stelle et dei pianeti... Item 'la ragione perché il sole apparisce maggiore da mattina et 'da sera che di mezzo di, etiam dio la luna et le stelle in 'oriente et in ponente appariscono maggiori et più presso 'che nel mezzo cielo.' Ed è un accostamento di cui tener conto perché prova la vicinanza, e probabilmente la priorità, di quel trattatello 'scientifico' rispetto al primo trattato 'artistico' albertiano. Ma insomma se ora ci domandiamo perché in un trattato tecnico sulla statua si venga a considerare il corpo come un cielo astronomico e si parli della luna che sorge, noi non troveremo altra ragione da dare se non che questo passo è attinto proprio da dove si studia il modo di identificare la posizione dei pianeti e della luna che sorge. E poiché '*visus comprehendit formas stellarum orientium refracte, et non recte*', questo luogo sarà nella prospettiva che tratta della veduta per rifrazione. '*Si enim aliquis par tabulas aequa-*'*verit locum lunae in aliqua hora prope ortum eius: et habeat lati-*'*tudinem eius et distandiam a polo mundi notam: et item aequet* '*ipsam pro tempore mediae noctis: et sciat latitudinem eius et di-*'*stantiam a polo mundi. Si itaque inveniatur locus lunae per armillas* '*tempore ortus sui: non accidet diversitas inter computationem per* '*tabulas et experimentationem per instrumentum.*' — Vitellione, *Perspectiva* X 49 — [19]. Solo che lo strumento atto all'identificazione dei punti della superficie della statua sarà molto più semplice di quello che Alhazen descrive nel teorema 2 del libro VII del *De aspectibus*, e che Vitellione riprende varie volte nella sua *Perspectiva*. Ma analogo a quello indicato dall'Alberti è il procedimento di una parte della costruzione di questo strumento, e l'analogia apparirà più forte se si avvicinerà piuttosto che ad Alhazen, al passo della *Perspectiva* vitelloniana il testo latino del *De statua*: '*Tabula sumitur plana,* '*bene levigata, in ea inscribitur circulus, cuius diameter pedes capiet* '*tres; ambitum circuli istius extremamque circuitionem in partes* '*divido coequales, similes partibus, quas in Astrolabio inscribuntur* '*Astronomi. Has partes gradus appello; et particulam quanque* '*istarum subdivido in quotas libuerit — puta sex minores particulas,* '*quae minuta dicantur...*' A questo disco, mediante un *radius*,

cioè una *linea recta*, applico un *perpendiculum*. Ora sembrerebbe facile andar a cercare dove sia descritta la costruzione di un astrolabio, se anche la citazione dell'astrolabio... non fosse un prestito dal testo che abbiamo ultimamente segnalato. Ed è vero che l'Alberti si serve di un disco graduato per delineare la prima cosmografia di Roma, nella *Descriptio urbis Romae*, ma quel disco, piuttosto che un anticipo, sembra essere una conseguenza del 'diffinitore', se la data della *Descriptio* pare doversi ritardare a dopo il 1443 [20]. In Vitellione troviamo tutti gli elementi e i principi su cui si fonda la costruzione dei due strumenti per misurare la statua. Cominciamo col trovarci intanto assai pedantescamente descritti quelli del 'diffinitore': '*Deinde assumatur tabula lignea quadrata* '*plana... in hac tabula signètur punctus medius... et super ipsum* '*fiat circulus secundum quantitatem lateris tabulae... dividatur cir-* '*culus tabulae ligneae... et a centro tabulae ligneae ducantur ad* '*puncta divisionis lineae rectae: et rotundetur tabula lignea extrinse-* '*cus secundum circulum majorem... remanebit quaedam armilla* '*lignea... et ducta quarta circuli... dividatur gradus in minuta...* '*perforetur sicut in astrolabio, et immittatur cuspis continens regu-* '*lam cum instrumento...*' — *Perspectiva* II i — [21]. Per l'uso di questo strumento, ove si voglia individuare il luogo delle stelle, è essenziale la posizione verticale, ed è il secondo teorema del X libro a stabilire questo principio: '*Necesse est omnem superficiem refractionis super superficiem corporis, a qua fit refractio... erectam esse.*' Allo stesso modo il diffinitore si regola sul filo a piombo. La differenza tra i due strumenti, quello descritto da Vitellione e quello descritto dall'Alberti, a parte la complicatezza del primo e la semplicità del secondo, sta in questo: che nel primo si misura dal disco graduato in su, mediante un recipiente applicato al disco in posizione verticale, che si potrà anche empire d'acqua e sulle cui pareti, graduate, si fissa il passaggio dei raggi stellari. Nel secondo le misure si prendono dal disco graduato in giù, ed è dunque necessario soltanto tenerlo orizzontale mediante il perpendicolo.

Quanto al 'modine del piede', che è il metro escogitato dall'Alberti, basta a spiegarlo il sistema metrico decimale.

La *Perspectiva* riporta poi tutti i principi geometrici euclidei su cui si basano gli strumenti descritti dall'Alberti. Nel 23° del I libro, infatti è detto: '*Duabus planis superficiebus* '*aequidistantibus, una linea recta incidente, quae ad alteram earum* '*erit perpendicularis, erit quoque ad reliquam perpendicularis.*': e questo giustifica la doppia squadra. Mentre nei due succes-

sivi teoremi, 24: '*Si due superficies uni superficiei aequidistante-*'*fuerint, eadem inter se erunt aequidistantes: superficies quoque cons* '*currens cum una aequidistantium superficierum et cum reliqua con-*'*curret.*' e 25: '*Omnes lineae perpendiculares inter lineas vel super-*'*ficies aequidistantes ductae, sunt aequidistantes et aequales: et* '*si lineae rectae lineis vel superficiebus aequidistantibus ad angula* '*aequales incident, sunt aequales.*'; è contenuta l'idea della cubatura dello spazio in cui scenderà lo scandaglio del diffinitore.

III

Il carattere del *Della statua* è ancora dunque medioevale, nel suo attingere alla *Fisica* di Aristotele, al *De aspectibus* di Alhazen e alla *Perspectiva* di Vitellione. Ma com'è che allora il sistema offerto in questo trattato potrà essere messo nell'ordine della prospettiva pittorica quattrocentesca?

Dirò che esso risulta la stessa identica cosa, e vi si ripetono allo stesso modo i due momenti dell'operazione mediante la quale i corpi venivano proiettati sul 'velo' della pittura: 1° quello in cui è calcolata la comune misura proporzionale delle varie membra. 2° quello della momentanea definizione spaziale a traverso i tre elementi del diffinitore, piombo, linda e orizzonte, dei punti delle superfici del solido nelle tre dimensioni, altezza, larghezza e profondità. È una esatta analogia è nel risultato, cioè nel senso assoluto di realtà a cui arrivano lo specchio da una parte, dall'altra il 'diffinitore', nel carattere 'naturale' della forma così stabilita.

A intenderlo bene il *Della statua* risulta dunque un sommesso e sapiente inno alla natura, il primo che si levi dal petto di un uomo del rinascimento. E la forma di cui il piccolo trattato dà la misura è proprio la quintessenza della natura, e probabilmente essa fu ottenuta come l'Alberti dice d'aver fatto, e cioè alla stessa guisa in cui Zeusi astrasse dalle membra delle cinque più belle fanciulle crotoniati la forma perfetta di Elena [22]: sia che egli stesso compisse l'esperimento — su corpi maschili, s'intende, perché, come sarà ancora in seguito per Michelangelo e lo era prima pel Cennini, 'la femmina... non ha nessuna perfetta misura' — sia che lo compisse un vero e proprio scultore.

Ed ecco spiegarsi quello che a prima vista produce, nel lettore del trattato, una delusione: il fatto cioè che mentre l'attuazione della statua è presentata all'inizio in aura quasi di magia, in fine il succo sembri consistere soltanto nelle mi-

sure dell'involucro della statua, mentre assai poco è considerato il modo in cui essa appare all'occhio. E sembrerebbe insomma che, mentre nella pittura la prospettiva quattrotesca introduce l'idea di una certa 'deformazione' in quanto blocca l'immagine rispetto a un unico punto di vista, nella scultura non possa che far coincidere esattamente l'immagine finta con quella reale.

L'Alberti in fondo non fa che sollecitare una attuazione minuta alla forma del corpo umano, e si rende perfettamente conto dell'effetto negativo che tale sollecitazione può produrre quando aggiunge: 'Della qual cosa non si debbono far beffe né gli Scultori né i Pittori, conciossiaché ella è utilissima, e al tutto necessaria'. Di fatto egli non vede altra regola preferibile a questo minuzioso prendere e annotare le misure che per quanto possa sembrare troppo pedantesco e limitativo della libertà dell'artefice dovrà costituire d'ora in avanti il fondamento stesso e la pratica del suo operare. Si noti come in questa parte lo scrittore si rivolge non agli scultori soltanto, ma anche ai pittori: l'esatta cognizione delle misure del corpo umano essendo per gli uni non meno che per gli altri condizione di prima necessità. 'E non dubito punto che esaminate bene queste cose, tu non ti sia da per te stesso per accorgere, che questo modine ti sia per arrecare infinite altre comoditati.' L'aiuto essenziale consiste dunque nella pratica, nello studio preparatorio che precede l'opera, nella capacità che avrà ciascun artista di familiarizzarsi, assimilandole, con queste misure. Infatti 'questo artefice, s'egli mi crederà si servirà di questo modine, e di queste squadre, come di fedelissime, e fermissime, e vere guide, e consiglieri, non quando si metterà a fare il lavoro, o facendolo, ma si preparerà molto prima con gli aiuti di questi istrumenti, a mettersi al lavoro; talmente che non si ritrovi parte alcuna della statua, ancorché minima, ch'egli arà da fare, ch'esso non l'abbia considerata, esaminata, e fattasela familiarissima.' E aggiunge: 'Io desidero che questo modo di lavorare sia familiare ai miei Pittori e Scultori, i quali se mi crederanno se ne rallegreranno.' Se dunque si attribuirà alle proporzioni albertiane un valore di controllo finale, invece che essenzialmente propedeutico, si sarà portati inevitabilmente a fraintendere il valore pratico del trattato.

■

Il superamento di questa teorica si attuerà gradatamente, e dovrà passare un secolo perché noi troviamo fissati i nuovi

principi. Nel *Primo libro del trattato delle perfette proporzioni* di Vincenzo Danti [23] è avvertito, con squisita coscienza, che bellezza non può trovarsi nella natura sibbene solo nell'arte, e che la vera bellezza della proporzione consiste nella funzionalità delle varie membrature. Questo concetto, già definito dall'Alberti, col dire che 'ciascuno membro segua ad quello che ivi si fa al suo oficio', soppianta per il Danti il criterio dei rapporti proporzionali. Esso per quel che riguarda l'uomo, si potrà approfondire solo con lo studio della Notomia. Inoltre il Danti ha imparato da Michelangelo che c'è qualcosa di spirituale che va al di là del dato puramente fisico, e al metodo albertiano obietta che non si potrà fare un composto di belle membra: le quali son belle soltanto per la relazione con cui si trovano nel corpo al quale appartengono. Per il Danti dunque si può risolutamente 'negare che per alcun membro possa giustamente ricevere misura'; e alle misure matematiche vien sostituita una misura intellettuale. Un secolo di teoria platonica e di approfondimento espressivo ha portato alla elevatezza di questa concezione, ma quando essa viene nobilmente espressa dal Danti, si può dire che ormai la fede dei primi quattrocentisti è da lungo tempo fallita. La loro fede cosciente aveva raggiunto proprio il punto più alto quando aveva dato al frutto dell'arte il valore e gli attributi stessi della natura. E bisogna intendere che in questo non c'era nessun orgoglio romantico, mentre nell'abitudine di vita di quegli artisti il giudizio reciproco era pronto a spuntare qualsiasi impennata troppo personale. I primi quattrocentisti avevano solo accettato, nei termini di quella parte della scolastica che Alberto Magno chiama la *philosophia pauperum*, cioè la fisica, la grande scuola della natura. Finché essa si mantiene, è il periodo di grande felicità per l'arte, in cui la rigidezza del precetto non è sentita come una costrizione, ma come un incentivo, e l'artista si esaurisce interamente nella sua opera. Sopravviene, con l'Alberti, il momento di coscienza compiaciuta, in cui il trattatista fissa il nuovo metodo, e indica la strada per cui l'opera d'arte arriverà a identificarsi col prodotto della natura.

Qui si ferma l'Alberti, conoscendo bene che il suo trattato non insegnerà a diventare scultore, ma sarà di sommo aiuto a chi lo è già. 'Non dico già per questo che io ti insegni lo artificio, mediante il quale tu possi totalmente fare le universali similitudini de' corpi...', né, egli aggiunge, il suo metodo potrà insegnare a ritrarre le varie espressioni dei volti, ma solo le principali 'attitudini dei corpi', che nondimeno

possono introdurre variazioni nelle stesse misure: 'Ma io lascio queste cose alla diligenza e all'accuratezza di chi opera'. Saranno questi invece i temi su cui indugerà oziosamente la trattatistica futura.

Questo è insomma, dopo l'Alberti, lo studio che si propone all'artista: la realtà in sé, non il suo apparire all'occhio. A proposito di quest'ultimo l'Alberti si limita a scrivere: 'E 'sarà oltra di questo ancora grandemente utile il sapere 'con qual regola noi separeremo le cincunferenzie e le divi-'sioni de' corpi mediante le vedute, dalle parti che non si 'veggono.' E porta l'esempio del cilindro tagliato irregolarmente, ma presto conclude: 'questa regola dello avvertire 'in questo modo le cose da disegnarsi si aspetta piuttosto al 'Pittore che allo Scultore'.

È proprio dunque, per la scultura più ancora che per la pittura, un rifiuto delle apparenze variabili e soggettive per quel che è certo e misurabile in assoluto. E la delusione davanti a questa regola è proprio quella di chi, dopo essersi aspettato ancora ameni viottoli boscosi in leggero declivio, si trova di fronte solo l'arida e dominante cima della montagna. Questa assolutezza che, in definitiva, renderà sterile il trattato per le epoche più tarde, quando l'ideale artistico sarà affatto cambiato, ne esplica dunque la potenza concentrandola storicamente in rapporto all'epoca in cui fu scritto e letto più assiduamente: cioè la metà del Quattrocento.

Col *Della statua* veramente finisce la prospettiva medioevale nella scultura: meglio, finisce la distanza fissa tra la scultura e l'occhio del riguardante. La statua si guarda ora da vicino, come una figura reale. E a questo proposito è molto importante notare come il nuovo metodo prospettico, mentre di fronte alla interpretazione del *piano* della pittura fissa il punto di distanza, cioè un unico punto da cui guardare, di fronte al *solido* della scultura proponga infiniti punti di vista. Da tutti risulterà giusta una statua intesa secondo realtà, mentre era proprio la limitazione del punto di vista, la distanza obbligata, a determinare prima nella statua l'obbligo della deformazione.

Sarà più riconquistata questa distanza? Nel Barocco, ma soltanto illusoriamente, nelle sfocature atmosferiche di una forma turgida e dilatata. Forse bisogna venire molto prossimi a noi per ritrovare qualcosa di analogo alla prospettiva 'gotica' della scultura.

IV

Sarà stato messo in pratica il metodo esposto nel trattatello albertiano? È probabile di sì, anche se poi, quanto alle proporzioni, ciascun artista avrebbe dovuto farsene un'idea dall'esperienza sua propria. Ma la sua grande importanza è da pensare sia stata piuttosto ideale che pratica: si sapeva che esso era l'estratto razionale di quella passione per la natura il cui primo miracoloso frutto era stato il *San Giorgio* di Donatello. Ed è qui, nell'attività di questo scultore 'sperimentale', che se ne può a buon conto scoprire la più esatta applicazione.

È facile ripetere in questo miracoloso corso, la distinzione tra un primo periodo ancora impresso di gotico che comprende il *David* marmoreo, il *San Giovanni Evangelista* e il *San Marco*, un secondo periodo che comincia impetuosamente col *San Giorgio* e prosegue a poco a poco con tutti i *Profeti* del Campanile, e comprende il *Marzocco*, le teste del *Profeta* e della *Sibilla* della Porta della Mandorla e il *San Luigi* per Orsanmichele. In questo periodo si elabora il tema grandioso di un'arte che si fa esempio della natura esaltandola ed eroificandola: ed è il tema stesso che si comunica alla rapida esperienza di Masaccio. Ma nel 1425 il Brunelleschi scopre la regola della prospettiva, e si crea in seno alla stessa ispirazione naturalistica una netta discriminante: Donatello impresta l'arte del pittore nei suoi quadri scolpiti, utilizzando per un criterio di precisione assoluta il magico strumento, che già possiede, dello 'stiacciato'.

■

A proposito di questo tipo di rilievo, e delle applicazioni che ne furono date da Donatello, converrà soffermarsi un poco, benché non si tratti come dico di problema propriamente scultorio ma pittorico, per vedere se sia possibile fissarne il particolare 'momento teorico'. Probabilmente essa è da identificare in qualche passo del *De aspectibus* di Alhazen, che abbiamo già visto presente all'Alberti nella stesura della *Statua*, e che, ove ciò fosse, dovrebbe risultare il primo trattato a essere stato interrogato quando si volle cercare una chiarificazione al problema della rappresentazione prospettica. In questo trattato ottico la capacità di percepire lo spazio è considerata puramente intuitiva: '*Visus autem non arguit super aliquam mensuram, nisi per argumentum comparationis*'; e lo spazio che ciascuno ha intorno a sé si divide un po' va-

gamente in spazio vicino, pel quale si potrà ottenere, in rapporto alla propria dimensione, una '*mensura certificata*', e spazio remoto, che non sarà possibile in alcun modo certificare ma solo parzialmente raggiungere a traverso successive intuizioni. Quanto allo spazio più prossimo '*nihil est per 'quod visus potest mensurare remotionem rei visae et comparare ad 'ipsam, ita ut comprehendat mensuram eius vere, nisi per corpora 'ordinata respicientia remotionem rei visae: si autem mensuraverit 'visus per alia quam per ista corpora, erit mensuratio qualiscumque, 'non certa*' (*De aspectibus* II 25). (Si pensa, inevitabilmente, al piccolo loggiato che fiancheggia, a destra, il rilievo di San Giorgio e il drago). Per dimostrare che in altro modo è impossibile accertarsi della distanza, vien proposta ora una esperienza: si guardino, a traverso un foro, nell'interno di una casa che non si conosce, senza la possibilità di vedere il pavimento, due pareti successive dello stesso colore, di cui la prima copra l'altra parzialmente; non si distinguerà lo spazio esistente tra l'una e l'altra se non per la presenza, che si aggiunga, di tali '*corpora ordinata continuata*' (*Ibid*). (Viene in mente, prima ancora della 'camera ottica' dell'Alberti, il *Banchetto di Erode* di Siena, e l'apparire delle teste nei vani successivi — ma non dimentichiamo che nel *Banchetto di Erode* il pavimento si vede, e la prospettiva è 'costruita'). Indi il passo di Alhazen prosegue '*Ista experimentatio, quam diximus, habet multa similia in visibilibus, sicut ex duabus arboribus erectis... et cum nubes distiterint una ab al-'tera*'. (Ed ecco la *Visione in Pathmos* del tondo della Sagrestia Vecchia). Anzi: '*mensura remotionis nubium comprehendetur a 'visu, quando fuerint inter montes, et apparuerint cacumina montium 'superiora... Remotiones autem visibilium distantium abinvicem 'comprehenduntur a visu ex comprehensione divisionis, quae est inter 'visibilia*' (*Ibid.*). (E il pensiero corre al rilievo aereo di Londra: *L'Ascensione di Cristo e consegna delle chiavi a San Pietro*, vista di sott'in su nel pineto montuoso sotto il cielo spaziato di nubi) [24].

Così la vista aggrega la nozione di spazio a traverso successive operazioni intuitive: '*et assimilabit remotionem rei visae, 'cuius quantitas remotionis non certificabitur ab eo, ad remotionem 'visibilium in mensura, quorum remotiones iam sunt certificatae. 'Et hoc est maximum, super quod potest virtus distinctiva in com-'prehendendo mensuras remotionum visibilium*' (*Ibid.*). Questo *maximum* appunto realizza la prospettiva puramente intuitiva. Con essa restiamo al limite di un procedimento psicologico. E del resto su cos'altro è fondato lo stiacciato, se non su una

capacità psicologica di assimilazione delle forme visibili? Infatti a rigore quello che è meno rilevato si vede meno di quello che è più rilevato: '*multoties errat visus in eo, quod com-*
'*prehendit ex formis superficierum visibilium, et formis figurarum*
'*visibilium, et non percipit errorem. Quoniam convexitas parva,*
'*et concavitas parva, et prominentia, et profunditas parva non com-*
'*prehenduntur secundum accessum ad visum, quamvis earum remotio*
'*sit mediocris, nisi sit propinqua valde visui*' (*De aspectibus* II 35). Ma è proprio su questo limite d'errore che ha presa la potenza psicologica e l'occhio trova l'abbrivio a 'guardare rammemorando': '*Si autem illa res visa fuerit ex visibilibus*
'*assuetis, comprehendet visus formam eius, et formam superficiei*
'*per cognitionem antecedentem*' (*Ibid.*).

Inutile aggiungere che il rilievo del *San Giorgio*, anche se preceda di qualche anno la nascita della prospettiva 'costruita', è prospettiva 'intuitiva' già pienamente realizzata. È vero, gli alberi del fondo non sono quei pini disposti a distanze regolari, mediante i quali l'amico di Donato Paolo Uccello dispererà di poter raggiungere altrettanta illusione di spazio, e sono invece degli ulivi. Ma, anche, sono alberi riconoscibili, 'mnemonici'. '*Et similiter quando visus compre-*
'*henderit illam arborem... et certificaverit formam eius: deinde re-*
'*cesserit ab eadem diu, dum creverit illa arbor, et aucta fuerit: et*
'*mutata figura eius... deinde si revertatur visus ad illam arborem,*
'*et cognoscat eam: non comprehendet... mutationem*' (*De aspectibus* II 75). Vedere è ricordare, e gli alberi del rilievo di *San Giorgio* non crescono, e ognuno li ritrova intatti nella memoria. Ma i minutissimi rilievi, '*intentiones subtiles*' inserite nelle architetture del fondo del *Banchetto di Erode* di Lilla? Non si ha l'impressione che mutino ogni volta che si rivedono, tanto sono frescamente inventivi e quasi mossi dal respiro di chi li guarda da vicino? E nello stesso rilievo, e già nel rilievo senese dello stesso soggetto, chi ci darà la ragione di quelle improvvise fenditure regolari, nell'intradosso degli archi, nelle pareti? Cedimenti in una massa architettonica che non si crolla? Spioncini, gattaiole? '*Et similiter quando visus comprehenderit*
'*parietem in quibusdam locis: et ille paries fuerit planus: et fuerint*
'*in eo picturae et sculpturae: et intuitus fuerit visus illum parietem:*
'*et certificaverit forma eius: deinde recesserit ab illo loco diu: et*
'*contingat post mutatio in illo pariete ex asperitate superficiei, aut*
'*ex intentione quarundam picturarum: et non fuerit illa mutatio*
'*valde manifesta: deinde si revertatur visus ad illum locum: et*
'*aspexerit illum parietem: et fuerit memor formae primae: compre-*
'*hendet ipsam apud primam visionem: sed apud comprehensionem*

'*per cognitionem non comprehendet mutationem occultam, quae in eo contigit...*' (*Ibid.*). A quanti sarà accaduto di non fare attenzione, vedendo la prima volta il rilievo, a quei particolari? Donatello, artista *in progress*, tenendo conto del 'tempo' che occorre per guardare l'insieme, ne ha calcolato l'importanza mnemonica. Sono, quelle fenditure, appigli segreti perché l'occhio trovi ogni volta qualcosa di nuovo da vedere, una variazione, un movimento nel tempo, nell'opera che altrimenti, se troppo fissa ed eguale, potrebbe celare un'immagine della morte...

E come già per la costruzione prospettica tra Bacone Vitellione Pelacani — Brunelleschi — Alberti, per la 'prospettiva intuitiva' tra Alhazen Vitellione — Brunelleschi Donatello — Alberti un altro triangolo si chiude.

Al momento più acerbo della prospettiva intuitiva, che si esplica mirabilmente nei quadri scolpiti donatelliani, appartiene il rilievo di Luca della Robbia col *Ritrovamento della sacra immagine* che forma la predella dell'altare della Madonna in S. Maria all'Impruneta. Ed anche, di Donatello stesso, collocabile come si suppose verso il '22, la solenne figura, depressa e balzante, della *Madonna* Pazzi.

Tornando alle statue a tutto tondo: in questo periodo esse sono ravvicinate, rese più nitide e meno enfatiche dalla lente della prospettiva. Così già il busto di *S. Rossore*, e poi il volto di *Giovanni XXIII* [25], così le *Virtù* e gli *Angioletti* di Siena. È un momento di grande approfondimento, da cui scaturisce, intorno al '30, il *Davide* bronzeo del Bargello. È il momento che, meglio che del 'realismo', si dovrebbe chiamare del 'naturalismo integrale'.

Mi si perdoni se oso, a questo preciso momento, riaccostare il tanto discusso *Niccolò da Uzzano* [26]. Una ragione del rifiuto a Donatello di quest'opera bellissima, era la data di morte di Niccolò: 1431; che così invece viene a legittimarsi pienamente. Quando si pensa allo specchio del Brunelleschi, e al 'diffinitore' dell'Alberti (o ancora del Brunelleschi!), riesce più facile accettare questo 'ritratto speculare' o *trompe-l'oeil* scultorio, più vero del vero. Forse eseguito con l'aiuto della maschera funebre, mentre il panneggio, che simula una toga, sembra sia — con espediente usato anche nel *San Luigi* e nella *Giuditta* [27] — un panneggio vero intriso nella creta e cotto col resto. Ma pure tanto diverso dal verismo di un Benedetto da Maiano, perché nonostante sia assoluto e

programmatico, nondimeno esso è intensamente vissuto nei tocchi sommari che riassumono la breve capigliatura, e in quel volgersi della testa che ritornerà nel *Bruto* michelangiolesco, che per alcuni fu addirittura argomento a ritardarne la datazione di un secolo. Che l'opera non sia stata nota fino al Seicento, si spiega perfettamente: per la sua permanenza nel *lararium* della famiglia Capponi. Che si sia trattato di identificazione di un busto d'ignoto con Niccolò da parte del conte Ferrante Capponi (1643-1714), è ipotesi assolutamente gratuita del Planiscig. Giova anche ricordare che l'Uzzano era stato l'ultimo baluardo dell'oligarchia fiorentina contro i Medici, e ciò può anche giustificarne il rimanere più a lungo nell'ombra, del simulacro.

*

Certo era un momento pericoloso questo del 'realismo' assoluto, sia per la scultura che per la pittura [28]. E forse più ancora per la scultura, che non ha un velo su cui proiettare l'immagine, e può restituircela completa. Da qui la necessità di sollevarsi dal contatto, quasi mortificante, con la pura realtà, e la foga di stilizzare. A spingere Donatello a uscire dall'*impasse* realistica è l'esempio dell'antico. Roma porta tutto un altro respiro, quadrato e dorato, alla plastica donatelliana. Essa segna il deciso sviluppo dei suoi interessi decorativi. E nella freschezza di un ricominciamento ecco esce, da una rinnovata attenzione al rebus della prospettiva, il breve e miracoloso *Banchetto di Erode* di Lilla, con la sua apertura monteverdiana. Mentre le prime figure 'antiche' sono forse gli aulici *Evangelisti* della Sagrestia Vecchia, col loro armamentario romano di scanni e leggii intarsiati, dov'è già tutto il Mantegna. Ma naturalmente Donatello porta l'intenso fremito della vita anche in questo mondo 'di scavo'.

NOTE

[1] Spero di poter accertare in seguito se questi artisti ebbero ricorso a testi che in effetti contengono i principi su cui si basano le loro deformazioni. Esempio, per le sintetiche angolazioni che si riscontrano in alcune sculture di Giovanni Pisano e in quasi tutte quelle conosciute di Tino di Camaino: '*Omne corpus in quo potest visus comprehendere duas superficies secantes se, comprehendetur in sua corporeitate a visu*' (Alhazen, *De aspectibus* II 31). E per le deformazioni di Tino e di Giovanni di Balduccio: '*Ex superflua elongatione accidit error in similitudine corporum et dissimilitudine. Si enim dirigantur visus in corpora longe remota in colore similia, et si fuerint in eis notae vel protractiones minutae sibi dissimiles et diversae, quae*

cum visus praetereant: iudicabuntur corpora ex toto similia' (*Ibid.* III 33).

[2] Questo testo, contenuto nel volume *Opuscoli morali di L. B. Alberti*, Venezia 1568, è riprodotto nel IV vol. delle *Opere volgari di L. B. Alberti* a c. di A. Bonucci, Firenze 1849, e da esso trarremo le citazioni.

[3] Cfr. *Notes on the texts of some vernacular works of L. B. Alberti*, in 'Rinascimento' III 1952, p. 211 ss.

[4] L. B. Alberti, *Kleinere Kunsttheoretische Schriften*, a c. di Janitschek, Wien 1877, p. XXXIII. Da questa edizione saranno le citazioni dal testo latino.

[5] L. B. Alberti, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, a c. di G. Mancini, Firenze 1890. '*Elementa haec, quae a me pridem etrusca essent lingua meorum civium gratia edita, facerem latina...*' p. 49.

[6] Cfr. Gli estremi della discussione in L. B. Alberti, *Della pittura*, a c. di L. Mallè, Firenze 1950, p. 117 ss.

[7] P. H. Michel, *La pensée de L. B. Alberti*, Paris 1930, p. 20-21 e 384 ss.

[8] L. Ghiberti, *Denkwürdigkeiten*, a c. di J. v. Schlosser, Berlin 1912, v. I p. 232.

[9] La correzione è nel manoscritto, Bibl. Naz. Fior. Magliab. II I 333 su cui è fondata l'ediz. dello Schlosser.

[10] Nell'ediz. Schlosser, v. I. p. 19 si legge questo passo, del quale pure proponiamo alcune congetture: 'Eo [Fo?] fine agli scultori che 'egregiamente finirono le loro opere, Ancora a tutti gli scultori [scrittori?] 'con [fo?] infinite gratie et [che?] con egregie astutie dingegni per antico 'anno colato [celato?] aglaltri con altra generatione et con abondanti 'copie hanno apparechiate come noi sì come attingenti lacqua dalle 'fontane alli proprij propositi traducenti, abbiamo a scrivere più fac-'cende [faconde?]: et più spedite facultà confidenti a tali autori possiamo 'nuove institutioni aguaglare. Adunque tali entramenti dessi...'

[11] Un altro argomento è iniziato e lasciato in sospeso nel *Della statua* e ripreso e sviluppato nel *Della pittura*: quello della espressione dei volti. Nel *Della statua*: 'io confesso di non fare professione di insegnarti per questa via il modo come tu abbi a fare il volto e la faccia di Ercole mentre combatte con Anteo, ecc.' (ed. cit. p. 000). E nel *Della pittura* dove si parla dei 'movimenti dello animo' (ed. cit. p. 94). Per i richiami precedenti cfr. ed. Janitschek, p. 205 e 171.

[12] Cito dall'ed. del Mallè, p. 88.

[13] Le citazioni aristoteliche saranno dalle seguenti opere: *Naturalis auscultationis*, *De partibus animalium*, *Etica Nicomachea*, (*Rhetorices libri*), *Physiognomonica*, *Metaphysica*, riscontrate sul testo dell'ed. Didot, Parigi 1848...

[14] Cfr. F. Junii, *De pictura veterum*, Roterod. 1694, p. 56.

[15] Vasari, ed Milanesi, v. IV p. 134.

[16] I due passi sono tratti dal cod. Urbinate, Bibl. Vaticana 1270 c. 33, e cod. Ashburnamiano, Bibl. Nat. di Parigi, 2037 v. IV, I 6 v.

[17] Per la celebre definizione michelangiolesca della scultura, cfr. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy* 1450-1600, Oxford 1956, p. 73 ss.

[18] A chiarificazione di questa teoria mi sono molto giovato del volume di R. Mondolfo, *L'infinito nel pensiero dell'antichità classica*, Firenze 1956.

[19] Vitellonis *Perspectiva*, ed. a c. di F. Risner, Basilea 1572, p. 444.

[20] Cfr. *Opera inedita etc.*, p. 36. *Descriptio urbis Romae* (1432-34), e a proposito della datazione: L. Mallè, L'Alberti. *I trattati d'arte*, in Enciclopedia Universale dell'Arte I Venezia Roma 1958.

[21] Ed. cit. p. 62-63.

[22] L'Alberti nel *Della statua* adatta al caso suo l'episodio, parlando

dell'artista come di uno scultore, non facendone il nome e identificando il soggetto della statua in una 'Dea', non in Elena. Cfr. ed. Bonucci, v. IV p. 180.

[23] V. Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, Perugia 1830 (1567).

[24] Su quest'opera, v. H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1957, II p. 56 ss.

[25] Il fatto che le notazioni meteorologiche intervengano prima che altrove nell'arte del Quattrocento fiorentino in funzione di definizione di spazio, è stato già nettamente indicato dal Longhi in un passo che è necessario riportare: 'A questa scoperta del celo, ch'era rimasto « tabù» per tutto il Trecento, e che ora avveniva quasi contemporaneamente al Nord e al Sud d'Europa per due fini diversi, in Italia per scoprire certezze di spazio e, per dir così, soffittarlo, in Fiandra per trovare empiricamente verità e poesia di lontananze non rigorosamente esplorabili, è strano non partecipi più attivamente la Lombardia, che anzi non sembrò neppure intendere i cauti esperimenti di Pisanello, nel '39 operoso a Pavia.' in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1958, p. XXX. E richiamo anche i *Fatti di Masolino e di Masaccio* — 'Critica d'Arte' XXV-XXVII, gennaio 1941, p. 168 — per quella felice notazione, nel Miracolo della neve di Masolino, delle nubi 'precipitose battistrada'.

[26] Sul celebre busto, cfr. in particolare: U. Middeldorf, recensione al vol. del Kauffmann, in 'The Art Bulletin' 1936, XVIII p. 580; L. Planiscig, *Il busto del cosidetto Niccolò da Uzzano non è dovuto a Donatello*, in 'Firenze e il mondo' a. I n. 1-2 1948, p. 35 ss.; e Janson, *op. cit* p. 237 ss.. che ne respinge decisamente l'attribuzione. Sulla figura di Niccolò da Uzzano, cfr. A. Dainelli, *N. da Uzzano nella vita politica dei suoi tempi*, in 'Archivio Stor. Ital.' s. VII v. XVII (1932), pp. 35-86 e 185-216.

[27] In una comunicazione tenuta al Kunsthistorisches Institut di Firenze il 9 giugno 1959, il cav. B. Bearzi accennava all'inserimento di calchi dal vero e di materiali eterogenei — stoffe, cera — nel *S. Ludovico* e nella *Giuditta* di Donatello. L'uso di questi ultimi rende necessario l'impiego di manichini.

[28] Sul realismo dei ritratti della *Trinità di Masaccio*, vedi le considerazioni di C. Brandi in: *Filippino Lippi o l'ultimo quattrocentista*, Saggi su Filippino Lippi, Firenze 1957, p. 39-42.

ROBERTO LONGHI

PRESENZE ALLA SALA REGIA

Nelle mie antiche esplorazioni in Galleria Borghese (si era nel 1926-'27) mi provai a segnare alcuni tratti dei tre pittori veronesi — Bassetti, Ottini, Turchi — che, verso il secondo decennio del Seicento, presa coscienza della involuzione della pittura veneziana e avvertiti che il centro delle nuove idee era Roma soltanto, a Roma si trasferirono: i due primi per qualche anno tra il '15 e il '20; il terzo forse anche prima e stabilmente; fino alla morte cioè, intorno al '50.

Che uno degli stimoli al loro viaggio — allora piuttosto insolito ai pittori veneti — potesse essere stato l'esempio e magari il richiamo del veneziano Saraceni, già a Roma dai primi del 'grande secolo', sembra già adombrato dalle notizie dei vecchi biografi veronesi che, per il Turchi, parlano addirittura di un alunnato presso il Saraceni, situandolo però, impossibilmente, a Venezia; ed è meglio appoggiato, sia dalla lettera che il Bassetti spedisce da Roma, nel 1616, al Palma giovane, unendogli anche i saluti del Saraceni, sia dal fatto certo della contiguità di lavoro fra il Bassetti e il Saraceni in Santa Maria dell'Anima.

Quando mi toccò di riparlare di codesti veronesi nel più ampio saggio del 1939-43 ('Proporzioni', I), non ebbi però agio di ritornare su un'affermazione, già avanzata nel '27, che di quei rapporti sarebbe stata la migliore riprova; e cioè la presenza che mi pareva di scorgere dei veronesi in quei lavori della Sala Regia al Quirinale la cui commessa era stata, per l'appunto, affidata al Saraceni (e al Lanfranco) nel 1616.

Ma oggi che l'amichevole cortesia di Giuliano Briganti mi sovviene con la splendida documentazione fotografica dell'intero ciclo di affreschi (che il Briganti stesso vorrà poi commentarci in esteso), posso esibire la conferma di quel primo avvistamento (condotto, rammento, in pessime condizioni di visibilità, schermando come potevo la cruna del binocolo dalle luci spioventi); e accompagnarla con una distinzione ulteriore in quel ciclo fra le diverse 'mani', quando si facciano 'persone' diverse.

Come è noto, i principali documenti sulla Sala Regia si limitano a citare i direttori della decorazione, Saraceni e Lanfranco, ajutati, per l'impianto prospettico-architettonico, da quel mediocre quadraturista che fu il famigerato Agostino Tassi; mentre un altro documento, meno rammentato, ricorda la presenza anche di quel Giovanni Antonio Gallo, detto lo Spadarino, che il Mancini, pochi anni dopo, inserisce nella classe dei caravaggeschi.

Se qui si accenni un diverso problema è cosa che preferisco rimandare all'ultimo, dopo essermi soffermato sulle parti più certe. E perché nessuna difficoltà insorge per la distinzione tra il Saraceni e il Lanfranco, vediamo di sceverare intanto e subito la parte dei veronesi.

In questo ovale con la 'Raccolta della Manna' /*tavola* 1/, già indicato nel '27, il Turchi non solo è presente ma già così pienamente formato che non è fatica riconoscerlo nella

sua maniera accarezzata di carni tenere, nell'"embonpoint" delle sue femmine affabili, nei suoi panneggi a piega svolante, ma lenta. Una tale maturità mostra di essersi lasciati alle spalle i ricordi della 'maniera' veronese e di avere assimilato in tono molto personale non soltanto il dato naturalistico, ma anche le varie accomodanti dottrine propugnate a Roma da toscani e da bolognesi, così da accordarsi, in questa sala, quasi più alla presenza del Lanfranco col suo 'Serpente di bronzo' /*tavola* 2/ che agli spettatori orientali del Saraceni /*tavola* 3 *a*, *b*/; del quale il Turchi sarà stato certamente amico; discepolo non ripeterei, e neppure imitatore.

Negli ovati minori, a solo chiaroscuro, si alternano — ed oggi è facile sceverarli — l'Ottini e il Bassetti.

Per limitarmi a pochi esempi: ecco due volte (ma compare per altre sei) l'Ottini, in queste scene mosaiche /*tavola* 4 *a*, *b*/, col suo fare più classicistico quasi in parallelo al D'Arpino più serio e persino al Caracciolo quando questi si sforza di recedere, nelle occasioni murali, dalla più stretta osservanza caravaggesca.

Ed ecco invece il Bassetti /*tavola* 5 *a*, *b*/ ancora fedele alle 'accademie alla veneziana' — come le chiama nella sua lettera del 1616 al Palma giovine — e cioè chiaroscuri impastosi e contrastati che suggeriscono una sua formazione a Venezia accanto ai bellissimi esperimenti, in questo campo, di Domenico Tintoretto. Anche il Bassetti compare qui per sei volte, ricavandosene che il lavoro marginale fu abbastanza equamente ripartito fra i due ajutanti più giovani; mentre al già più assodato Turchi veniva assegnato, come s'è visto, uno degli ovati maggiori a pieno colore, fiancheggiato da figure allegoriche eseguite per molta parte dal Saraceni in persona.

Fra gli altri ovati maggiori (a parte quelli, ora riprodotti, del Lanfranco e del Turchi) due ancora mi avevano, fin dal 1927, affascinato per una eccezionale freschezza pittorica che mi pareva dimostrare 'un poco del Saraceni con molto più del Bassetti'. Oggi non vi nego tali rapporti di simpatia mentale, quasi d'obbligo fra i collaboratori di uno stesso complesso, ma, dopo aver meglio accertata la parte del Bassetti nei chiaroscuri, mi accorgo che qui sembra aprirsi un diverso problema, allusivo a un'altra assai bella persona dell'arte a Roma, in quegli anni. E vediamo i due affreschi.

Il 'Ritrovamento di Mosé' /*tavola* 6/, storia per eccellenza donnesca, ha la felicità di un Manet giovine. Una fluidità

di macchia dove la forma florida e trasparente può evocare il Gentileschi della vicina Loggia Rospigliosi (a quegli anni già in essere) e, nell'interpretazione, non è senza ricordi del 'humour' elsheimeriano — cui anche il Saraceni aveva dato il suo apporto fin dal primo decennio — così da preludere alla tondezza sbocciata e melanconica del Bor che, però, era ancor da venire.

La stessa mano, non mi par dubbio, è di nuovo all'opera nell'ovale contiguo *[tavola 7]* con 'Mosè e le Madianite'; ancora una composizione libera con bei tratti umoreschi nei pastori che scampano dalle percosse di Mosè, nelle pecore appallottate sull'orlo del pozzo, nelle Madianite in profili sfuggenti sotto i turbanti rincalcati salvo quella, sul dinnanzi, in atteggiatura curiosamente manierata e tortile, ma con un accento dove ha parte anche la nuova verità dei tempi: la rimboccatura greve del manto, le grosse caviglie.

Chi mai, questo pittore dove le varie simpatie si configurano in una persona sovranamente affrancata, forse la più libera, mentalmente, nella pittura romana del secondo decennio? Sarebbe forse da aprire qui il caso dello Spadarino la cui presenza nella Sala Regia è attestata da documenti? Se il Mancini circa il 1620-21 si limita a citarlo nella cerchia dei caravaggeschi ma senza poi dedicargli una biografia speciale ciò suggerirebbe che, almeno fino a tutto il secondo decennio, lo Spadarino, sebbene già apprezzato dagli 'aficionados' del naturalismo nel chiuso delle raccolte di 'quadri da stanza', non avesse ancor figurato in opere pubbliche e di rilievo, da cui soltanto poteva sorgere la fama degna di tramandarsi, per iscritto, in una 'vita'. Ciò non contrasta con la sua presenza nella Sala Regia che per la collocazione era quasi inscrutabile, né con l'esistenza di quelle opere che io mi attentai a restituirgli per gli anni precedenti al quadro di San Pietro (dal quale, soltanto nel 1630, si assodò il nome dell'artista) e che, anche quando siano di destinazione chiesastica non vanno oltre la commissione quasi clandestina o provinciale: il 'Sant'Omobono' per il minuscolo oratorio dei Sartori; il 'Sant'Antonio da Padova' oggi ai SS. Cosma e Damiano ma che le giunte visibilissime dimostrano nato per altra, più modesta, occasione; l''Arcangelo col Tobiolo' fatto per Rieti; il 'San Tommaso di Villanova', per Ancona.

Tutte induzioni, soggiungo subito, che non uscirebbero dai margini ai fini dell'attribuzione, ove non potessero appoggiarsi a un collegamento interno tra i due affreschi del

Quirinale e il gruppo di dipinti da me raccolto nel 1939 e seguenti partendo dal dipinto petriano del 1630 e, da quello, rimontando a ritroso.

Ora si tratterebbe di risalire anche più addietro e di trovare nei due affreschi del Quirinale addirittura l'esordio di tutto il gruppo. Ed è lecito farlo? Anche tenuta in conto la difficoltà del confronto tra dipinti 'affrancati', su tela, ed affreschi, più legati ad esigenze murali e decorative, a me par di sì. Ma vorrei indicare il tramite che, nell'ordine almeno della più stretta verosimiglianza, mi ha suggerito e facilitato la proposta di conclusione.

Già da molti anni mi ero accorto che non poteva esser casuale l'identità di struttura interna tra l'atteggiatissima Madianita nell'ovale della Sala Regia e la figura del 'Cristo che scagiona l'adultera' nel noto e affascinante dipinto della Galleria di Verona /*tavola* 8/. Sebbene esposto ancora tre anni fa a Roma, nella insensata Mostra del Seicento Europeo, col nome, proposto molti anni prima, del Cavallino, vedo che, dopo i progressi ottenuti nel recupero critico di quel secolo, l'antica attribuzione non ha più altro senso che di una brancolante preistoria.

Non già che non si tratti di dipinto sommamente intrigante anche oggi, o privo affatto di legami con la cultura napoletana; ma piuttosto con quella del secondo decennio, quando il Cavallino era ancora in mente dei; perciò assai più vicino al Caracciolo, e proprio nella figura di Cristo. Ma per altri aspetti: il Fariseo in turbante, a sinistra, richiama piuttosto le inclinazioni a sceneggiare 'in costume' dei toscani sul tipo di Cristofano Allori, morto nel '21; a destra il giovine amante in mantello di raso lustrante e il vecchio a tergo tengono del gusto dei veronesi collaboratori della Sala Regia. Un quadro insomma di un senso così rapsodico e sperimentale che è difficile immaginare a quegli anni fuori che a Roma.

Ampliando ora il confronto anche con i quadri del gruppo già proposto per lo Spadarino, non è difficile avvedersi che lo stesso pensiero delle cubiche caviglie nel 'Cristo' di Verona torna nell''Arcangelo' di Rieti; o che le dita nei piedi dell''Adultera' di Verona si sgranano come nel 'Tobiolo' dello stesso quadro reatino che (come oggi sappiamo) esisteva già nel 1619; o che i lustri delle sete del dipinto veronese riscontrano con quelle del 'Cristo fra i dottori' di Napoli e persino con quelle della 'Santa Valeria' a San Pietro.

Vero è che il dipinto di Verona viene poi a complicare

il problema facendo strada a un nuovo gruppo di cose che non è tanto agevole inserire nel contesto di quelle già proposte per lo Spadarino. E la difficoltà è aumentata dal rilevare che, anche nei nuovi dipinti, non mancano le locuzioni napoletane già rilevate nell'opera veronese. Ricordi del Caracciolo, sebbene già soluti in una eleganza quasi vandyckiana sono, per esempio, nel 'Compianto della Vergine sul Cristo morto' che quasi mezzo secolo fa era nella raccolta Vienna a Roma e che posso presentare soltanto /*tavola* 9/ nella vecchissima fotografia del Moscioni. È significativo che nei cherubini svolanti i modelli di ascendenza caracciolesca, ma ingentiliti, siano gli stessi che tornano in certi quadretti con singolari 'stralci angelici' come quello della Galleria Spada o questo della raccolta Poletti a Milano /*tavola* 10/. Ma che forse di qui non è possibile risalire all''Angelo con Santa Francesca Romana', già da me avvicinato, nelle numerose repliche, al primo nucleo spadariniano, e che amo riprodurre dall'esemplare migliore /*tavola* 11/ che fu della raccolta Norris a Londra?

Lo stesso, sopraggiunto, garbo vandyckiano è anche nel sinuoso svolgimento in tralice, di un altro numero del nuovo gruppo: questo 'San Sebastiano' di una raccolta provinciale francese /*tavola* 12/, dove l'architettura diruta sul celo pigro ha la stessa oleosa densità che si trova negli accenni ambientali del quadro di San Pietro.

La difficoltà di concatenazione fra i due gruppi potrebbe forse aggirarsi, ammettendo che, nel curricolo del pittore, la nuova serie appartenga a una fase anche più tarda del dipinto petriano. Il quadro di Verona, dove sono più chiari anche i legami con la serie prima, potrebbe credersi un preludio precoce della seconda, come non è difficile incontrare presso artisti 'rapsodici'; che è qualificazione non inconveniente allo Spadarino.

Del quale nulla più si vede di certo dopo il gran dipinto del '30; ma che tuttavia visse e operò ancora per molti anni, se nel 1645 era scelto come perito per valutare dipinti altrui e, nel 1648, lavorava cartoni per San Pietro. Nulla perciò vieterebbe di immaginare qualche suo soggiorno a Napoli; una città dov'egli era apprezzato come già si intende dalla citazione del 1636 (Capaccio) per un suo 'Bacco' nella raccolta di Gasparo Roomer: un collezionista che sapeva sceglier bene.

Oppure occorrerà divergere radicalmente verso un seguace dello Spadarino? In tal caso l'indagine potrà forse

indirizzarsi a quel Matteo Piccioni ricordato per due volte dal Titi nel 1686 e che Amico Ricci, però sul tardi, affermava fosse stato ajuto dello Spadarino già nel quadro di San Pietro e poi nel soffitto, purtroppo disfatto, di San Lorenzo in Lucina.

Soltanto il séguito degli studî, se portato innanzi con acume e non con l'insensatezza del commento recente alla citazione manciniana (dove, fra l'altro, lo Spadarino è confuso con un corniciaio) potrà chiarire il difficile problema, riesumando, si augura, anche altre opere del maestro, come la 'Resurrezione di Cristo' citata fino a mezzo il '700 nella raccolta 'caravaggesca' del marchese Giustiniani o la 'Morte di Adone' ricordata dal Mariette nel Cabinet Crozat.

Citazioni che riflettono la schietta originalità di un artista che dovette avere qualche spicco nella Roma seicentesca tra il '15 e il '50, almeno nell'ambiente collezionistico dei 'quadri da stanza'; e ciò si dice per meglio intendere come mai il Bellori, qualche decennio dopo, non ne avesse ormai più un'esatta nozione e finisse per radiarlo dalla lista dei maggiori caravaggeschi dove pure l'aveva accolto, sul 1620, il Mancini.

Qualunque lo sbocco del singolare problema, l'apporto che qui premeva recare alla conoscenza del secondo decennio a Roma resta assodato con la raggiunta distinzione delle varie presenze nella Sala Regia al Quirinale.

Sette, otto anni dopo la morte del Caravaggio e di Annibale, non molto dopo i lavori di Guido e dei suoi ajuti nella Cappella del Quirinale, l'impresa della Sala Regia viene a levare vento di fronda nel contesto della pittura romana. Entro la mediocre carpenteria del Tassi, si affacciano d'improvviso gli orientali del Saraceni, con una festevolezza quasi nuovamente romaninesca; un'aria di temperata naturalezza spira dalle presenze dei tre veronesi (del Bassetti e del Turchi in particolare); un incanto tutto nuovo scende dal pittore del 'Mosè ritrovato' e delle 'Madianite', il possibile 'Spadarino'. Ed è persino significante che l'unica presenza emiliana non vi sia di alcuno fra i classicisti bolognesi, ma di un parmigiano come il Lanfranco che, subito dopo, a Sant'Agostino, sembra non nascondere il profitto ricavato dalla consuetudine coi 'bohémiens' della Sala Regia.

■

Molto ancora, ben s'intende, potrà aggiungersi per il completo recupero dei veronesi in Roma, dopo le primizie

di quell'impresa. La Mostra veneziana che li ha quest'anno convitati per ragioni principalmente anagrafiche non poteva certo proporsi un tale compito, per non distoglierli troppo dal loro ambiente più certo che fu quello di Roma.

Né me lo propongo io che, dopo l'indicazione più pressante, preferisco limitarmi a dare in effigie qualche numero fra quelli già proposti nel '43 e ad aggiungerne pochi altri.

In forza della sua qualità, cresciuta sul radicale naturalistico, nessun dubbio che il primo luogo tocchi al Bassetti che se volle, nella Sala Regia, sbrigarsi con i suoi chiaroscuri alla veneta, non poté tardare, nel campo tecnicamente meno costretto, ad esercitarsi sull'"evidenza' caravaggesca. Del suo esordio romano su questa via è prova */tavola* 13/ in questo 'Ritratto di chierico musicista' (in una raccolta di New York), dove su un fondo di attenzione descrittiva mentalmente affine a quelli dei ritratti a matita di Ottavio Lioni (che, giova rammentare, era padovano), innesta lo studio delle opere giovanili del Caravaggio, separando ombra e luce sul muro di fondo, strisciando di pennello sulla cotta bianca, cremosa, scegliendo il punto dell'azione sospesa (quasi neomoroniana) nelle mani (ma come increspate di lumi) che reggono l'album di musica.

In un altro caso di più difficile collocazione cronologica, ed è questa 'Sacra Famiglia' già presso Jackson-Higgs a New York */tavola* 14/, il Bassetti volle mostrar risorgenze di scenica veronesiana; ma la qualità dell'opera è riscattata dal gusto dei panneggi crepitanti sotto la luce.

Alla prima parte del tempo romano sembra invece più chiaramente appartenere questo 'Cristo legato per la flagellazione' */tavola* 15/, nella raccolta di Julius H. Weitzner a Londra. Eseguito su pietra veronese (cm. 40 × 26), mostra nell'aguzzino in turbante qualche affinità col Turchi, che non si ritrova nelle cose più inoltrate; ma nel Cristo la spinta 'naturale' è ben più intensa e già prepara la maturità di opere come l'"Espolio di Cristo' già riprodotto nel mio libretto del '28 sulla Galleria Borghese ma così imperfettamente che amo ripeterne qui la illustrazione, trattandosi di cosa tra le più vive del maestro */tavola* 16/.

Del ritratto d'uomo, ora venuto da Castelvecchio a Palazzo Pesaro, notavo la 'quasi rembrandtiana dignità', ciò che significava trovarsi quasi al termine opposto dell'attento ritrattino di chierico musicista; ma il Bassetti si spinge anche più alto nella sua ritrattistica in altro suo esemplare, verosimilmente estremo, che da New York, mi si riferisce,

passò anni fa in una raccolta privata di Lisbona /*tavole* 17, 18/.

Una verità intensa, eppure affabile e contristata, promana dall'accordo patetico tra il vecchio malconcio dagli anni e il fido cagnaccio incimurrito. Uno dei gran ritratti del secolo. Nei tocchi scremati sul viso, nella umana penetrazione, mostra per che via (inevitabilmente caravaggesca) un italiano intorno al 1630 potesse misurarsi con un Rembrandt, un Hals, un Velázquez. Crescerà dunque, col tempo, il Bassetti.

Non altrettanto potrà invece attendersi dall'Ottini che, nel trio dei veronesi, raffigura l'aspetto più accademico e normale: vigoroso la sua parte, anche perché talvolta risvegliato dalla vicinanza del Bassetti, ma non mai esente da un certo retorico gravame.

Quanto al Turchi, che mi provai a definire e ampliare prima nel '28, poi nel '43, ed ora ho confermato presente e già maturo nella Sala Regia, non rimane che chiarir meglio di che si fosse alimentata una tale maturità. Superati ben presto i ricordi della tarda 'maniera' di Verona, sopraggiungono i moventi più vari della cultura di Roma, dai veri naturalisti, ai bolognesi, ai toscani; e tutti il Turchi traspone in morbida inclinazione sentimentale. Su questa strada anche la consuetudine con lo Spadarino può averlo favorito, ma il Turchi va oltre e, senza per ciò inferirne contatti diretti che l'ordine dei tempi non sempre consentirebbe, sembra imparentarsi coi sensualisti più noti del secolo: toscani come il Bilivert o il Furini, romagnoli come il Cagnacci, veneziani come il Forabosco. L'accostamento mentale pare lecito perché in tutti codesti casi sentiamo che una certa flessione, un certo cedimento (che non è identico a scadimento) formale avvengono per arrendevolezza a un sentire troppo morbido: i seni di Sant'Agata; l'angelo-Apollo di 'Santa Cecilia e San Valeriano' /*tavola* 19/; le polpe degli Innocenti traditi dalle belle madri burrose; Adone morto sotto il petto sbocciante di Venere; Sansone, colosso mollificato in grembo a Dalila; Ercole che fila dopo avere scambiato la clava e la pelle di leone con madama Onfale, l'agghindatura di Marcantonio e Cleopatra nel dipinto, ingiustamente trascurato, del Louvre /*tavola* 20/, e via di questo passo fino alla Santa Agnese nel postribolo romano; un dipinto che ho illustrato nel numero 61 di questo periodico.

Che non si trattasse, nel Turchi, di ossessioni da curare coi metodi del dottor Siegmund, ma di inclinazioni ben lucide

che trovavano agevolmente il loro sbocco e il loro pubblico, torna certo rilevando che in argomenti d'obbligo più severo il Turchi sa contenersi diversamente e con più decente apparenza; si veggano per esempio l'altare della Collegiata di Camerino, da me restituitogli ed ora esposto a Venezia, o il dipinto più giovanile di San Salvatore in Lauro, o il San Carlo del Duomo di Ripatransone, o l'altare di Accumoli riconosciuto da F. Zeri, o questa paletta di Monaco (9888) con la 'Madonna e San Rocco' ancora sotto il nome del Carracci /*tavola* 21/; ma non senza nascondersi che la qualità della materia rimane egualmente accarezzata.

E che la preferenza ritornasse sulla solita sdrucciolevole china anche quando non si crederebbe possibile (e a quegli anni soprattutto), è palese dalla rischiosa interpretazione data a un argomento come quello dei 'Progenitori redarguiti dopo il peccato originale' /*tavola* 22/ in questo dipinto (coll. Weitzner di Londra) dove l'Adamo che dorme significa il post factum smaccatamente e l'Eva, già riazzimata e profumata, sembra tentare il colpo grosso addirittura sul vegliardo che la rimprovera; mentre, a scagionarla, ci si mette anche un amorino alato che, nell'occasione, pare veramente un fuor d'opera.

Tale insomma fu il Turchi che dopo esser piaciuto moltissimo ai tempi suoi piaceva ancora a Wolfango Goethe. Nella sua visita a Verona del 1786 questi ricorda di aver trovato nella Galleria Gherardini 'sehr schöne Sacken von Orbetto' e di aver così imparato a conoscere 'diesen verdienten Künstler'. E specifica con questo esempio: 'Den Gedanken eines Bildes muss ich hier loben. Nur zwei Halbfiguren. Simson ist eben im Schosse der Delila eingeschlafen, sie greift leise über ihn hinweg nach einer Schere, die auf dem Tisch neben der Lampe liegt. Die Ausführung ist sehr brav'.

Valeva la pena, io penso, di riprodurre per intero la citazione goethiana, perché, salvo che per la lampada forse scancellata, essa risponde a puntino ad una tela già riferita al Guercino in una raccolta di Bologna /*tavola* 23/.

Né può sorprendere che proprio ciò che a noi sembra oggi un po' losco e torbido nel dipinto, sembrasse invece al Goethe un segno di libertà mentale nell'interpretare il soggetto biblico in confronto alla bigotteria ch'egli era subito pronto a riprendere negli argomenti sacri dei pittori cattolici meridionali.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Un nuovo Strozzi.

Che la provincia bergamasca sia ancor oggi tra le più ricche di pitture venete è cosa risaputa: come pienamente conferma l'inventario del Pinetti. Quel che sorprende è la quantità di opere che attendono una sistemazione attributiva. Ogni volta che si ha l'occasione di recarsi nel bergamasco si può esser sicuri di imbattersi in novità che ancora rallegrano chi fa professione di filologia.

Qualche tempo fa m'ero recato ad Almenno San Bartolomeo per studiare il 'San Pietro' di Cristoforo Caselli[1] della chiesa di San Bartolomeo. Non volevo certo perdere l'occasione di vedere il Liberi che il Pinetti[2] citava nella vicina chiesa di Almenno San Salvatore.

Quale fu la mia sorpresa nel constatare che la grande pala[3] raffigurante 'San Cristoforo che traghetta Gesù con San Sebastiano e San Rocco sulla riva' altro non era se non una bellissima opera di Bernardo Strozzi. Le fotografie, che qui si pubblicano[4], /*tavole* 24, 25/ mi risparmiano di illustrare i motivi della rivendicazione allo Strozzi, tanto sono palesi.

Si tratta evidentemente di un'opera che viene ad aggiungere qualcosa alla nostra conoscenza del pittore genovese, per la grandiosità e complessità dell'invenzione compositiva, la patetica mozione di sentimenti, la vitalità dell'immagine ormai pienamente barocca, ma ancora nutrita di linfe manieristiche. Son proprio questi umori manieristici, filtrati nella sua prima educazione in patria sulle opere del Vanni e del Salimbeni, ad impedire allo Strozzi di accogliere quelle istanze naturalistiche che anche a Genova il caravaggismo aveva suscitato. La Matteucci[5], alla quale si deve un'ottima messa a punto del gusto strozziano, avvertiva giustamente il pericolo di 'valutare col criterio della verità la sua arte che è invece un ponte dal Manierismo al Barocco'. Insistere, come anche recentemente si è fatto, sul presunto naturalismo dello Strozzi si rischia di fraintenderne lo spirito, quel suo così patetico languore, quella sua capziosa enfasi sentimentale, che imprimono particolare carattere al suo colorito mondo d'immagini.

Segnalo alla solerzia del prof. Gian Alberto Dell'Acqua non dico l'opportunità, ma la necessità di por mano al restauro

Un nuovo Strozzi

di simile capolavoro, per fortuna immune da ridipinture: e non soltanto a scopo conservativo, ma anche per riportare il colore al suo originale splendore. La struttura cromatica strozziana, finissima nella discriminazione di dissonanze e raffinata nella sovrapposizione di timbri diversi, è come mortificata nella pala di Almenno San Salvatore: annebbiata da sudiciume in alcune zone, alterata in altre, a causa di ossidazioni, e perfino squamata, in basso a destra, come se un cero avesse ribollito il colore.

È difficile quindi, nello stato di conservazione odierno della pala, rendersi conto della sua tessitura coloristica. Si può solo osservare che nel complesso il colore è orchestrato su tonalità chiare e che il gruppo di figure, così bene bilanciate nello spazio aperto, è proiettato su di uno sfondo di cielo molto ampio, tanto è tenuta bassa la linea d'orizzonte. L'impulso manieristico è ancora bene individuato nell'atteggiamento complesso del San Cristoforo che s'inarca sotto il peso del dominatore del mondo, in un'elastica articolazione, che ha il suo contrapposto nel San Sebastiano sulla riva.

Nonostante tale tensione formale, le figure sono immerse in un quid luminoso che ha la sua ragione d'essere in quell'effetto di *plen air* oggi in parte perduto a causa dell'incupimento del fondo. Indizio questo che già avvia il problema della datazione della pala verso il soggiorno veneziano dello Strozzi. La Matteucci [6] ha giustamente messo in rilievo le difficoltà e i pericoli insiti in ogni tentativo di rigorosa spartizione tra l'attività genovese e quella veneziana, non fosse altro per il fatto che lo Strozzi aveva già domestichezza con i maestri veneziani a Genova. Ma non si può negare che quell'impostazione così elastica delle figure nello spazio aperto, quella luminosità che imbeve ed arricchisce il colore, quella pungente sentimentalità, non siano caratteri acquisiti dallo Strozzi nel suo soggiorno veneziano: direi anzi che la pala di Almenno San Salvatore si accosta puntualmente al famoso 'San Sebastiano, curato dalle pie donne' di San Beneto di Venezia. Anzi si potrebbe puntualizzare una concomitanza di elementi espressivi tra il 'San Cristoforo' di Almenno e il 'modello' per il soffitto degli Incurabili con la 'Parabola degli Invitati a nozze' del 1636, ora agli Uffizi.

Si deve allo Strozzi il 'Ritratto di Alvise Grimani', oggi alla National Gallery di Washington (fondazione Kress), eletto vescovo di Bergamo nel 1633 [7]. Si può istituire un rapporto tra la commissione della pala di Almenno San Salvatore ed il fatto che il Grimani fosse in missione a Bergamo?

È solo un indizio, non da trascurare per una ricerca più approfondita intorno ad un dipinto che, a sua volta, dopo il restauro, ci fornirà elementi più probanti per una datazione. *Un nuovo Strozzi*

Rodolfo Pallucchini

NOTE

[1] Ho potuto confermare la mia supposizione che le tavole dell'Institute of Arts di Detroit, raffiguranti rispettivamente i 'Santi Paolo e Giacomo' ed i 'Santi Sebastiano e Matteo', costituivano i laterali del 'San Pietro in trono' di Almenno San Bartolomeo. Pubblicherò altrove la ricostruzione del polittico.

[2] *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Provincia di Bergamo* (a cura di A. Pinetti), Roma (1931), p. 141. Secondo il Pinetti l'attribuzione al Liberi risale al Tassi, *Memorie di alcuni quadri esistenti nelle chiese del territorio di Bergamo*, s. d., ed è ripetuta nei vecchi inventari della Fabbriceria. È mia impressione che la tela con la 'Predicazione del Battista' nell'abside della stessa chiesa, per il Pinetti (*op. cit.*, p. 141) 'opera di ignoto pittore del secolo XVIII', spetti a Marcantonio Franceschini.

[3] La pala misura m. 2,60 × 1,30: è sul terzo altare di sinistra della chiesa di San Salvatore.

[4] Ringrazio il signor Bruno Lorenzelli per l'interesse che ha subito dimostrato alla mia scoperta, procurandomi le foto del dipinto.

[5] A. M. Matteucci, *L'attività veneziana di Bernardo Strozzi, in* 'L'Arte Veneta' (1955), p. 139.

[6] A. M. Matteucci, *art. cit.*

[7] Cfr. W. Suida, in *Paintings and Sculpture from the Kress Collection*, National Gallery of Art, Washington (1951), commento alla tavola 61, dove viene appunto identificato il personaggio.

Un'opera precoce dello Schönfeld.

Nel 1906, col legato Dècle, entrò nel Museo di Digione un vivacissimo quadretto della 'Caduta di Simon Mago' attribuito interrogativamente all'Elsheimer. Non esposto, credo, per molti anni perché non ne trovo ricordo nei miei appunti del 1921 su quel museo, sono venuto a conoscerlo soltanto un anno fa rivisitando Digione in compagnia del valente ispettore dei Musei di provincia, Michel Laclotte; alla cui premura debbo anche la fotografia che qui si pubblica /*tavola* 26/.

Il proposto riferimento all'Elsheimer cade subito rilevando che già la data che si è creduto di decifrare nella tabella architettonica in alto, sulla sinistra del quadro e che sarebbe un 1623, oltrepassa di molto l'anno di morte (1610) del grande artista di Francoforte.

Un'opera precoce dello Schönfeld.

Quando poi l'aggiustamento stilistico ci abbia riportato, ed è senza sforzo, al vero nome che è quello dello svevo Schönfeld, ne consegue che la data del 1623 è troppo precoce anche per lo Schönfeld nato a Biberach nel 1609; e occorrerà dunque pensare a una rettifica di lettura almeno al 1633.

E, persino ritardata di dieci anni, l'opera suona fra le più antiche dello spiritoso pittore la cui restaurazione critica cominciò col breve studio d'apertura dedicatogli da Voss nel 1927. A quei giorni si pensava che lo Schönfeld fosse sceso in Italia verso il 1640, ciò che pareva convenir bene all'evidente parallelo stilistico dei suoi molti dipinti napoletani col Gargiulo e col Cavallino. Senonché, nello stesso 1927, il Noack ritrovava un documento romano del 1633 dove si cita come padrino ad un battesimo il tedesco 'Belcampo' che è perfetta trascrizione italiana di 'Schönfeld'. Era difficile non accettare senz'altro l'identificazione, e non ha infatti mancato di accettarla il Voss nella sua 'voce' sull'artista per il XXX° volume del Künstlerlexikon (1936, pagine 227-28).

La presenza dell'artista a Roma almeno dal 1633 viene pure a spiegare perché il gran biografo tedesco Sandrart, anch'egli a Roma in quegli anni, conoscesse tanti particolari dell'attività romana dello Schönfeld; per esempio di copista d'antico e di moderno in servizio del principe Orsini. Del '34 del resto è firmato il 'Convito di Baldassarre' a Monaco (la cui conoscenza devo alla cortesia di M. Gregori), che sembra veramente un interno di salone principesco romano; e una data di poco anteriore per il quadretto di Digione sembra plausibile.

In ogni caso il dipinto digionese, in confronto agli esempi più fluidi e 'barocchetti' dell'epoca napoletana, ci offre nuovi lumi sul primo ambiente cui lo Schönfeld poté subito affiatarsi a Roma. E fu la cerchia dei pittori nordici 'di genere', cresciuti sulla scia dell'Elsheimer; e cioè, specificando, di quel 'genere' tra vero e immaginario, tra un antico vagamente restituito e un moderno prematuramente ruinoso che si svolge tra circa il '15 e il '30 negli aspetti del Poelenburg e del Breenbergh, prima ancora che sopraggiunga la più schietta ripresa naturalistica della vita popolare all'aperto col Van Laer e col Cerquozzi; e cioè coi 'caravaggeschi a passo ridotto'.

Chi per esempio rammenti come il Breenbergh rappresenti 'Clorinda che salva Olindo e Sofronia'... fra Monte

U'opera precoce dello Schönfeld

Cavallo e Monte Vaticano, nel dipinto della raccolta Palmer esposto nella Mostra Wildenstein del 1957 a Londra, troverà che non è contrasto col modo in cui lo Schönfeld intavola qui la 'Caduta di Simon Mago' in uno spiazzo presso Santo Stefano Rotondo (la cui costruzione era un tempo creduta neroniana) presso l'ombrella del grande pino italico e fra le due quinte, di cippi e della gran muraglia termale scantonata per ricavarvi il trono 'protobarocco' donde Nerone segue lo spettacolo. Uno spettacolo che a noi, dal di fuori, appare diminuito, quasi irreperibile, se non fosse che vi siamo sottilmente guidati, scavalcando, a sinistra, le figure alla ribalta del guerriero in corazza brunita e dell'enorme 'Landsknecht' baffuto e piumato, sul cavallo nero, come nelle bizzarrie gigantesche del Goltzius; a destra, il facchino muscoloso di piglio quasi gladiatorio; per così giungere al centro con l'incredibile cavallo di mantello bianco macchiato, quasi inchiostrato di nerazzurro; e trattenuto dal paggio in casacca e berrettone di pelo quasi alla... moscovita.

Un'opera insomma che molto aggiunge alla conoscenza dei primi anni dello Schönfeld in Italia e delle sue probabili frequentazioni romane poco dopo il 1630.

r. l.

APPUNTI

Paolo Veronese: Una reliquia del 'Marte e Venere' dipinto per Rodolfo II.

Che il 'Marte e Venere' dipinto da Paolo Veronese per Rodolfo II di Asburgo, giusta l'attestazione del Ridolfi (*Marav. dell'Arte*, ediz. 1648, I, 320), possa essere identificato con la grande tela che, firmata dal pittore, si conserva oggi nel Metropolitan Museum di New York /*tavola* 27/ è un'ipotesi già affacciata da tempo (cfr. H. B. Whele, *A Catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Paintings*, New York 1940, pag. 204); senonché gli elementi su cui un siffatto suggerimento è fondato, l'uno relativo al 'pedigree', l'altro di carattere iconografico, non paion reggere ad un controllo di verifica. E infatti, sul primo punto, una volta ammesso (come del resto provano moltissimi documenti) che la tela di New York è la stessa che fu già della Galerie d'Orléans e prima ancora della raccolta di Cristina di Svezia, nel cui catalogo

Sul 'Marte Venere' del Veronese

è minutamente descritta (G. Campori, *Cat. e Inv. inediti...*, Modena 1870, pag. 337) non è poi detto che tali passaggi, pur implicando quasi automaticamente una pristina origine 'rudolfina', significhino altresì l'identità del dipinto con quello citato dal Ridolfi; lo stesso, evidentemente, che in un Inventario compilato a Praga nel 1621 (Cod. 8196 della Biblioteca di Vienna) è indicato come *Venus und Mars, ein schön stück, von Paolo Ferone* (cfr. A. Ritter von Perger, in *Berichte und Mitteilungen des Altertums Vereins zu Wien*, 1864, pag. 109), e che in un altro elenco, anch'esso praghese, stilato nel 1648 circa, poco prima cioè del saccheggio svedese, passa al numero 450 come *Mars, Venus und Zwey Cupido, dorbey ein Pfert* (cfr. O. Granberg, *Galerie des Tableaux de la Reine Christine de Suède*, 1897, passim). Se è vero che gli elementi compositivi del quadro del Metropolitan corrispondono a quest'ultima descrizione (un uomo, una donna, due Cupìdi e un cavallo), è anche vero che l'elemento iconografico dello stupendo dipinto di New York si presenta sotto aspetti tali da far nascere forti dubbi circa una sua possibile interpretazione come 'Marte e Venere'. La donna che si preme il seno facendone uscire il latte, mentre uno degli Amori lega la sua gamba a quella dell'uomo e l'altro respinge con la spada il cavallo, sono dati che alludono inequivocabilmente ad un significato allegorico che finora non ha trovato una interpretazione definitiva, e che di volta in volta è stato spiegato come 'La forza marziale nutrita dalla bellezza' (G. Cagnola, in 'Rassegna d'Arte', XI, 1911, pag. 8), 'Ercole adottato da Giunone' (R. Eisler), o anche nel senso che la tela, nata per commemorare un matrimonio, rappresenti 'L'Amore che trasforma la Castità in Carità' (E. Wind), nel qual caso il Cupìdo in secondo piano che respinge il destriero starebbe a significare 'La Passione trattenuta'.

Non è nostra intenzione entrare qui in merito al significato allegorico-letterario della composizione (significato che tuttavia deve esistere, e ben preciso); ne abbiamo accennato soltanto perché i dubbi che la lettura iconografica di questo capolavoro solleva circa la sua identità con il quadro commesso da Rodolfo II sono pienamente confermati da altra via, che conduce al ritrovamento del 'Marte e Venere' rammentato dallo storiografo veneziano, o meglio, alla scoperta di una sua scarsa reliquia.

Anni fa (circa 1950) ebbi modo di studiare presso la Casa Drey di Londra un dipinto su tela di non grandi dimensioni (cm. 78 × 52) che mi si dice ora passato ad una

Sul 'Marte e Venere' di Veronese

collezione privata di Pontremoli /*tavola* 28/. Di qualità stupendamente alta, sorretta da una fattura libera, di sovrana scioltezza, e rutilante di quel pittoricismo quasi liquido, di quella vitalità cromatica accesa ma serena che soltanto il Veronese sa toccare nei suoi momenti più intensi e meditati, il dipinto rappresenta un Amorino in atto di avanzare, camminando curvo, quasi a fatica, per lo sforzo sostenuto nel trascinarsi appresso qualcosa che, legata ad un nastro di vivo rosso-lacca, si indovina essere stato un cavallo, di cui, contro un tronco d'albero, alcune fronde e un brano di paesaggio, si intravedono ancora, subito dietro il biondo Cupìdo, parte delle zampe e gli zoccoli, l'uno, a sinistra, alzato, l'altro, a destra, ancor fermo e piantato sul terreno. La lettura della tela dimostra inequivocabilmente trattarsi di uno scarso frammento, di un residuo di un'opera di ben più vaste dimensioni. E, di quale opera! A giudicare dall'eccellenza di questo avanzo, che a prima vista si dichiara appartenere ad una zona periferica della composizione, l'insieme dovette essere uno dei punti più alti toccati dall'arte del Veronese. E quale fosse l'insieme possiamo intuirlo grazie ad un'altra tela, che ho recentemente incontrata in una raccolta fiorentina /*tavola* 29/. Di fattura piuttosto rozza e grossolana, essa mostra una stupenda composizione, dove si ravvisa senza fatica la copia del capolavoro veronesiano di cui il frammento già Drey costituiva l'angolo inferiore di sinistra; copia che, misurando cm. 213 × 163, rispetta con ogni probabilità le dimensioni dell'originale. Ma ciò che più importa è che il soggetto, dove un guerriero viene aiutato a togliersi l'armatura da una donna discinta, che un Amore sta spogliando degli ultimi veli, mentre un altro Amore sta allontanando il cavallo, corrisponde con esattezza a quello di una tela di Paolo Veronese, che fu già di Cristina di Svezia, e di cui non si è finora saputa la sorte: *Un quadro di Marte in piedi armato; e Venere in profilo in atto di lacciarli l'armatura su la spalla sinistra, con un Amorino che a lei regge un panno, ed un altro che tiene a Marte il cavallo del quale comparisce il petto, il collo, e la testa con le sue piume, tutto in bel paese e di colori vivi. In tela in piedi di altezza palmi nove, meno un terzo, e largo palmi sette, figure grandi al naturale di Paolo Veronese* (G. Campori, pag. 338). Persino le misure indicate per l'originale ritornano bene in quelle della copia (i palmi romani tradotti in centimetri risultano circa 215 × 175); e soprattutto ritorna anche il tema del *Mars, Venus und Zwey Cupido, dorbey ein Pfert* indicato dall'Inventario di Praga del

Sul 'Marte Venere' del Veronese

1648. È il caso di insistere nel rintracciare altre prove per accettare definitivamente l'identità fra il quadro rammentato dal Ridolfi con quello, oggi perduto, di cui la copia ci ha serbato memoria, consentendo di ritrovare lo scarso frammento? Faccio notare che con il recupero di questa nuova composizione, tutti i quadri 'profani' che del Veronese esistevano nella raccolta di Cristina di Svezia sono rintracciati, meno uno (Campori, pag. 375) che raffigurava anch'esso Marte e Venere, ma secondo un'interpretazione del tutto diversa, dove non era né il cavallo né il secondo Amorino.

Ma quando è avvenuta la perdita della grande tela? Certamente in Inghilterra nel secolo scorso. Giacché l'originale appare ancora nella vendita della Galerie d'Orléans avvenuta a Londra in due riprese, nel 1792 e nel 1800; e fu inclusa nel secondo gruppo di opere, messo all'asta all'inizio del nuovo secolo '*Paolo Veronese, n.* 11*: Mars disarmed by Venus. Valued at* 200 *L., sold for* 50 *gs.*' (Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, London 1854, II, pag. 498). Il prezzo di stima, assai basso rispetto alle altre tele del medesimo artista vendute nella stessa occasione, la cifra davvero infima realizzata finalmente, e il fatto che è taciuto il nome dell'acquirente provano soltanto che l'opera doveva già allora presentarsi in condizioni assai misere; al punto che il nuovo proprietario, anziché procedere ad un restauro, pensò meglio di fare a pezzi il dipinto, estraendone le parti meglio conservate, come appunto questa ora riapparsa, cui forse potranno far seguito altri brani.

Federico Zeri

Qualche aggiunta allo Scarsellino.

L'"attualità' dello Scarsellino, presente alle mostre di Bologna e di Venezia, è buona occasione per renderne nota qualche altra opera, riapparsa dopo la pubblicazione del mio volumetto sull'artista.

Apre il gruppo di queste nuove cose l'"Adorazione dei Magi' della collezione Ersoch di Roma /*tavola* 30/ da collocarsi certamente nella fase iniziale, più intensamente manieristica. Il pittore dimostra una pronta ed intelligente adesione alle soluzioni offerte sulla laguna dallo Schiavone e soprattutto dal Bassano, traducendone le grafie eleganti in pennellate liquide e filanti, tratti estrosi e trascorrenti del pennello. Ma l'impasto ricco e la gamma dei colori è già personalissima, nell'intonazione dei gialli, dei verdi, dei rossi.

Appartiene al periodo giovanile anche la 'Sacra Famiglia' /*tavola* 31/,

Aggiunte a Scarsellino

cortesemente favoritami dal prof. Nicolson, per una certa affettazione preziosa di origine parmense, nel tracciato di scorti e diagonali, ma la composizione strutturalmente manieristica si dissolve in parte nella fattura pittoricamente sciolta, alla veneta, fra tintorettesca e bassanesca, ed il gruppo acquista un tono domestico e cordiale, commentato dallo squarcio di paese, che stinge tenero e malinconico nell'ora del tramonto.

A un momento certamente più avanzato appartengono queste quattro storie della Madonna ('Sposalizio'. 'Annuncio a Giuseppe'. 'Adorazione dei Magi', 'Congedo di Cristo dalla Madre' */tavola* 32/), della collezione del principe Ladislao Odescalchi (che qui ringrazio), probabilmente parti di un complesso più vasto e di destinazione ornamentale in un mobile chiesastico. I precisi rapporti dell''Adorazione' con le due della galleria Capitolina, di cui compone, ripetendoli quasi letteralmente, il gruppo sacro e la gloria d'angeli (n. 9) con l'ambientazione architettonica (n. 10), inducono a una datazione del complesso nell'ultimo decennio del '500, anche per il tono più contrito e di intonazione controriformistica. Ma si veda nell''Annuncio a Giuseppe' l'invenzione bellissima dell'angelo, con le ali palpitanti di rosa, planante sul paesaggio romantico e crepuscolare.

Anche in un tema di stretta osservanza controriformistica come questa 'Apparizione della Madonna ai Fondatori di Ordini' della collezione Weitzner di Londra */tavola* 33/, segnalatami da Roberto Longhi, il pittore conserva intatta la sua straordinaria ricchezza di mezzi cromatici, come si era già visto a proposito del 'Paradiso' Goudstikker, cui quest'opera, anche se va collocata più tardi, già verso la fine del secolo, si ricollega anche per l'intensità quasi ritrattistica con cui sono rese le fisionomie dei santi così varie ed individuate; mentre la Madonna ci ricorda quella del dipinto di Le Mans.

Anche il gesto ampio e magniloquente col quale il Cristo benedice nell''Entrata a Gerusalemme' pure della collezione Weitzner */tavola* 34/, e anch'essa segnalatami dal Longhi, non è senza l'enfasi dei bolognesi, ma il volgersi pacato consente alle figure di dilatarsi floridamente, mentre la stesura brillante e macchiata, dove anche le ombre sono risolte pittoricamente, è cosa tipica dello Scarsellino.

A quel tempo di intense ricerche, di incroci sperimentali che sembra toccare il pittore sulla fine del secolo, dopo il momentaneo accostamento all'astro sorgente di Lodovico, appartiene la 'Predica del Battista' della collezione Bargellesi di Milano */tavola* 35*a*/ già rettamente collegata dal suo proprietario col disegno dell'Albertina di Vienna */tavola* 35*b*/. L'attribuzione allo Scarsellino trova conferma, ove ne fosse bisogno, nell'iscrizione apposta all'incisione fattane da Raphael Sadeler junior (Uffizi, Gabinetto dei disegni, St. vol. 11067). L'osservazione sottile del particolare, il gioco minuto delle rifrangenze della luce, che si richiamano ad esemplari fiamminghi, ed il 'ductus' pittorico particolarmente bril-

ggiunte allo Scarsellino

lante, l'accomunano a quel gruppo di opere singolari che ho riunito intorno alle Storie di Giobbe del Museo di Hannover, del 1600. La quinta di rupe frondosa, di discendenza ancora dossesca, contro il cielo chiaro che spazia sull'orizzonte basso e lontano si richiama a quella della 'Storia di Giuseppe' della Galleria Pallavicini, ma i personaggi si radunano più familiarmente, nell'amena radura sulle sponde del torrente, che acquista un significato intensamente paesistico. Qui, oltre la cultura nordicheggiante della cerchia veneziana, il pittore ebbe forse presenti anche altri nordici 'eccentrici' attivi in Emilia, quali lo Spranger.

Nel giro degli stessi anni lo Scarsellino dovette dipingere anche il sorprendente 'Diluvio universale' della Galleria Doria Pamphilj a Roma */tavola* 36/. Nel mio studio avevo dovuto limitarmi a riferirne le citazioni fatte dal catalogo del 1851, dal Nibby e dal Barbier de Montault[1] non essendo riuscita a rintracciare il dipinto, che è riaffiorato invece in questi giorni, per merito del Faldi, dai depositi in via di riordino. Le sue vicende non appaiono tuttavia molto chiare: dopo le esatte citazioni ottocentesche infatti, esso riappare al n. 72 del catalogo Sestieri del 1942[2], comprendente anche le opere dei depositi, con l'indicazione di 'Scuola veneta del sec. XVII'. Nell'impossibilità di effettuare, per il momento, ricerche negli archivi della galleria, non è dato stabilire neppure quando il dipinto entrò a farvi parte. Nelle fonti più antiche troviamo citato due volte questo soggetto; uno nella collezione Canonici di Ferrara[3], faceva parte della serie di storie ora conservate in parte nella collezione Pallavicini; l'altro, nella collezione Savelli di Roma, è così descritto nell'Inventario del 1650, conservato nell'archivio Palatino di Roma e reso noto dal Campori[4]: 'Il Diluvio del Scarsellino con molte figure et animali per traverso grande p^{mi} 12 in c^{a}.' e sembra corrispondere con buona approssimazione alle misure del nostro 'Diluvio', la cui lunghezza è di m. 3,40 × 2,23 di altezza. Dimensioni eccezionali per un soggetto non strettamente religioso e perciò di destinazione privata.

Famoso soprattutto come squisito pittore di dipinti di piccolo formato, lo Scarsellino dimostra qui di poter reggere anche un'impresa di mole considerevole, conservando intatte le sue qualità. In uno di quei momenti di buona vena, che abbiamo visto non infrequenti anche nelle fasi avanzate della sua attività, egli ritrova la felicità narrativa, ariosa e colorata, del suo tempo migliore, quello iniziale, e fa rivivere l'umore poetico delle sue prime incantate mitologie nell'ampiezza spiegata di questa mirabile pagina pittorica.

Il soggetto biblico trapassa a scena idillica e profana, ambientata, ancora una volta, sugli argini del Po, non lontano dalla città estense. L'area non sembra forse, in lontananza, un casolare, verso il quale cerca riparo dal temporale improvviso la folla sorpresa dei bagnanti? L'aria limpida si offusca appena ed il paese abbrividisce al soffio del temporale che scende dalla tettoia di nuvole (un ricordo del 'Lepanto' di Paolo

Veronese?), increspa le acque e fa stormire le fronde sul cielo occiduo, lampeggiante. Un'ombra di malinconia stinge perlacea sulla fiorente pienezza delle figure che accomunano la fresca sensualità del Veronese alla carnalità piena e goduta del Dosso, preludendo ancora una volta da presso il giovane Guercino e, se non erro, porgendo spunti inventivi al 'Diluvio' di Antonio Carracci.

Aggiunte alla Scarsellino

Nel legame lirico e sentimentale fra uomo e natura la poetica resta intimamente la stessa dei mirabili quadretti borghesiani, anche se la trama più complessa della scena, pausata quasi ritmicamente e più accostata, non è in questo tempo senza rapporti con Annibale Carracci; rispetto alla più stretta osservanza classicista del bolognese, qui il discorso pittorico è però più fuso e brillante. Portando avanti i suoi modi veneti e facendo appello alle sue personali risorse, senza nessun intento di ambiziosa riforma, lo Scarsellino poteva giungere a questo felice accordo fra elezione ideale e fresca naturalezza. Un seguito bellissimo per ricchezza di motivi e qualità pittoriche delle sue favole giovanili.

Che si tratti dello Scarsellino non credo necessario dimostrare partitamente; i riscontri con le sue opere certe sono numerosi e persuasivi. Per la quinta frondosa, per incominciare, vale quanto detto per la 'Predica del Battista' appena presentata; la figura muliebre sulla destra ripete aggentilita quella della 'Strage' di Tivoli; la donna anziana che le sta dietro, è un'immagine ormai familiare: l'abbiamo incontrata nella 'Resurrezione di Lazzaro' della Galleria Nazionale di Roma, nella 'Sacra Famiglia' già Hermann a Praga, nella 'Natività' dell'Estense di Modena; la figura maschile, in secondo piano, emergente col busto dalle acque, compare per ben due volte nella 'Strage' Borghese; e in genere le anatomie tenere e sbozzate sono molto simili a quelle delle storie Pallavicini. E si potrebbe continuare. I rapporti sono tutti con le opere che nella ricostruzione dell'attività del pittore ho creduto di poter situare fra gli ultimi anni del '500 ed i primi del '600; ad esse lo accomuna anche l'impasto tenero e vibrante dei colori: rosa fioriti e rugiadosi, verdi teneri e freschissimi, azzurri squillanti.

Così dunque sulla fine del '500 o ai primissimi del secolo nuovo lo Scarsellino giungeva ad una felice rievocazione di un mondo che si credeva perduto, aprendo 'un'altra fonte per l'anacreontico dei bolognesi', che anche da Roma potevano seguire i raggiungimenti del ferrarese, molto ricercato dai collezionisti romani, come attesta autorevolmente il Mancini [5] e sembra confermare anche il ritrovamento del nuovo dipinto di proprietà Doria-Pamphilj, quasi certamente a Roma ab antiquo.

Il portato della pittura dello Scarsellino nell'ambiente artistico emiliano si va manifestando sempre più ampio, anche se è arduo verificare i suoi rapporti con i Carracci; non vi è dubbio che, più anziano di qualche anno, fu anche pittore precocissimo, mentre la prima importante com-

Aggiunte allo Scarsellino

missione d'altare di Lodovico, la calcolata e manierosa 'Caduta di S. Paolo' è del 1587; Annibale è ancora legato alle esperienze locali, bolognesi nella 'Crocifissione' di S. Nicolò del 1583, parmensi nel 'Battesimo' di S. Gregorio e nella 'Pietà e Santi' di Parma dell' '85. Anche Agostino, pur incidendo dai veneti fin dall' '81-'82, non ne mostra pittoricamente nessuna traccia nell''Assunta' di Parma dell' '86.

Se si accetta la ricostruzione del curriculum del pittore ferrarese, così come io l'ho proposto da tempo, sulla lettura interna delle opere, che nel periodo iniziale appaiono abbastanza chiaramente concatenate, torna probabile che lo Scarsellino abbia anticipato alquanto, pur senza intenti di riforma, i propositi dei Carracci. E se la sua vicenda è quanto mai scarsa di date, ci par certo che le due mitologie Borghese, sulle quali, per la loro eccezionale qualità, si sono accentrate le discussioni, siano da collocare anteriormente agli sfondi decorativi di Modena, databili con certezza nel '92-'93,

Mariangela Novelli

NOTE

[1] *Catalogo dei quadri esistenti nella Galleria del Principe Doria-Pamphili*, Roma (1851), p. 32; A. Nibby, *Itinéraire de Rome et de ses environs*, Rome (1853), p. 44; X. Barbier de Montault, *Les Musées et Galeries de Rome*, Rome (1870) p. 396.

[2] E. Sestieri, *Catalogo della Galleria ex-fidecommissaria Doria-Pamphilj*, Roma (1942), p. 50.

[3] *Copia del testamento solenne e codicilli del Molto Illustre Sig. Roberto Canonici*, Ferrara (1632), p. 39.

[4] G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed Inventari inediti dal sec. XIV al XIX*, Ferrara (1870), p. 163.

[5] Mancini, *Trattato della Pittura* (c. 1619-21), Ms. della Bibl. di Firenze Cod. Pal. 597, c. 151.

Adriaen van Utrecht e la natura morta italiana.

Tra i pittori di natura morta della Fiandra fu Adriaen van Utrecht, proprio per ragioni di generazione (era nato nel 1599, vent'anni dopo lo Snyders) e perché, di conseguenza, il suo viaggio romano cadde nella prima metà del terzo decennio del Seicento (era già rientrato nel '25), a riflettere la vicenda italiana della natura morta caravaggesca, svoltasi, dopo i pochi saggi del Maestro, nella benemerita cerchia del Salini negli anni tra il '15 e il '30.

Forse il meno noto da noi tra gli artisti fiamminghi della specialità, fu pittore schietto e di vero temperamento e,

nel suo periodo più intenso, chiaramente italianizzante, pure uniformandosi al gusto amplificante, alla cucina più carica del suo paese. Le parole, del resto, che gli riserva il Sandrart, ammiratissimo dei suoi quadri di 'basse cour', un genere del quale egli fu probabilmente l'iniziatore, avvio per il Fyt e preludio dell'Hondecoeter, sembrano voler riflettere una graduazione piuttosto intensa di verità in senso totale e non microscopica come nel caso di altri nordici, rilevando che i suoi animali 'tanta repraesentare poterat similitudine, ut revera vivere viderentur'. Quanto alla parte da deferire, nella sua opera, alla cultura italiana, non s'è mancato, in seguito, di ammetterla genericamente fino alla voce del Thieme Becker (1940) e qualche volta di porla in relazione, altrettanto vagamente, col Caravaggio (Drost, 1928); mentre la vedo tralasciata nel recente, troppo 'autonomistico' repertorio del Bernt sulla pittura dei Paesi Bassi (Monaco, 1948). *Adriaen van Utrecht*

Ma Adriaen van Utrecht appartiene vivacemente al gruppo di quei fiamminghi, per i quali la presenza calamitante del Rubens fu contrappesata da esperienze caravaggesche, passate di persona, a Roma, tra il 1610 e il '25, e cioè si vuol dire che, per la natura morta, egli rappresenta ciò che, nel campo della pittura di figura, significano il De Coster e soprattutto il Rombouts, rimpatriato anch'egli nel '25, e collaboratore e probabilmente amico, di Adriaen[1]. L''interno di cucina' di Kassel, dal van Utrecht datato nel 1629 e già eseguito nel Nord, si distingue per la lucidezza stringata dalle esuberanze della corrente barocca capeggiata dallo Snyders. Persino nella parte più artificiosa e signorile, che è quella di sinistra, con la mostra di cristalli e un'oca imbalsamata, in certe qualità di trasparenza, nel candore traslucido delle piume, vi sono effetti che non saranno discari alla vicina Olanda e anticipano il niveo luminismo applicato più tardi dai pittori filo-fiamminghi della Huis-ten-Bosch anche ai brani di natura morta.

Che queste qualità gli derivassero dai contatti presi con la Roma caravaggesca e, come io credo, da un attacco risolutivo con i pittori della specialità come il Salini, può anche provarsi. Penso infatti da tempo che la grande 'Natura morta' n. 213 di Karlsruhe */tavola* 37/ — una delle più originali che siano uscite di Fiandra (pure se forse è frammento di una grande 'cucina') — e che in Galleria è presentata senza attribuzione precisa come cosa fiamminga circa il 1610, sia un primissimo capolavoro, e perciò da spostare

Adriaen van Utrecht

al terzo decennio, dell'artista di Anversa, essendovi l'impasto fiammingo-italiano ancora condizionato, per la parte nordica, da ricordi cinquecenteschi. Tanto che le attribuzioni hanno oscillato — e mi giovo della perfetta schedatura bibliografica del Museo gentilmente fornitami dal dott. Lauts —, dai nomi dello Snyders a quello, tanto più antico, dello Aertsen, finché, negli ultimi tempi, ricorre sempre più insistente da parte degli specialisti quello, che anche a me pare calzante, di Adriaen van Utrecht [2].

Un gigantesco raccolto di cavoli e di radici per il lungo inverno del Nord, così com'è stato appena scaricato dalla carretta che si attarda ancora nel paesaggio bruegheliano, rischia di ribaltarsi sullo spettatore, per più d'illusione, secondo la tradizione dello Aertsen. Ma il significato più moderno dell'opera è nel sentimento che vi è connesso, contribuendo la vicenda della luce e dell'ombra sui vivagni delle foglie, sulla trama delle nervature, sulla sottolineatura dei margini a frastaglio (una costante, questa, nell'opera dell'artista), a render quel fortore, quel senso di deperimento organico, che poeticamente viene a legarsi con la flessione maliconica della stagione del raccolto. Così anche la gamma, mescolata dai verdi teneri alla porpora, pur nella particolare granitura a fibrille pittoriche di tradizione fiamminga, riesce profonda e insieme lucida e avventante, come nei nostri primi grandi speculatori di effimere vicende vegetali, il Caravaggio e il Salini. Con quest'ultimo, anzi, il van Utrecht condivide, in esatto parallelo, l'ampiezza del quadro visivo, dove una natura non assettata, ciecamente si avvia al suo destino di corruzione; il medesimo che porterà l'italiano, per fatalità storica, al suo presentimento 'barocco'.

E neppure in séguito il fiammingo vorrà scordare questo bellissimo inizio: aderendo al presupposto locale delle cucine di tipo aertsiano, delle mostre 'ante-prandium' di frutti e di selvaggina pregiata — come già nel '29 — e quasi sempre col complemento di qualche figura; e anche compiacendosi, a volte, d'inserirvi mirabili gruppi d'istrumenti musicali [3]. E se fino alle cose più tarde v'è sempre qualche brano dove le più forti qualità del pittore non sembrano del tutto tradite, va da sé che i quadri dal '30 al '40-'45 dovettero esser certo i più intensi, sebbene io non sappia che alcuno si sia applicato a farne una ricerca e una raccolta particolari. Ancora nella tela di Pommersfelden /*tavola* 38/, datata 1642 (e dove interviene un artista simile al Rombouts, già morto da qualche anno), le qualità 'saliniane' sono così evidenti, nel mirabile

ammasso di ortaggi, di dove un sedano superbo emerge per offrire le foglie al chiaro lume del fondo, che l'episodio, affatto nordico, dello scoiattolo che rosica noci vien respinto irrimediabilmente ai margini dell'attenzione. *Adriaen van Utrecht*

Quanto a me, professandomi ammiratrice del pittore, ne ho ravvisato un pezzo superbo fatto in collaborazione col Rombouts, nella casa di Sir Francis Dashwood a West Wicombe, adulato da nomi tanto più noti, ma non indegno, affatto, di questi. Un altro, tuttora sconosciuto, firmato estesamente e con l'intervento, nelle figure, di un artista equidistante tra il Rombouts e lo Jordaens, si trova attualmente in possesso privato in Italia /*tavola* 39/. Qui il flusso barocco, in dose discreta, lega con la parte naturalistica più quale antefatto, ovvio in zona rubensiana, che quale sbocco cui il pittore vada inclinando, come stava accadendo, in quegli anni, in Italia; così che esso non incide che minimamente sulla fermezza luminosa, sulla resa del vero, ancora 'un poco secca': tutte qualità meglio visibili nel fragrante particolare /*tavola* 40/. Il fondo vi funziona nel rapporto giustissimo con le foglie di vite ancora secondo la buona tradizione caravaggesca, e persino la colorazione dei frutti in primo piano è di intonazione saliniana. È poi sorprendente rilevare come le bellissime uve, ammonticchiate nel canestro, tanto si assomigliano nel turgore però ancora intatto, a quelle, copiosissime, del Cerquozzi; mentre, di nuovo, il parallelo temporale sul quarto decennio o poco più non può che deporre in pro del valore dell'artista fiammingo. È giova aggiungere che del Gobbo dei Carracci, anch'egli appartenuto allo stesso gruppo saliniano, il Baglione ricordava rappresentazioni di 'uve diverse' e che proprio del Gobbo il Cerquozzi fu allievo; non restando così che suggerire ancora in qualche possibile, ignoto esemplare d'eccezione di Pietro Paolo un altro numero dello stimolante bagaglio immaginario riportato in patria, nel 1625, da Adriaen van Utrecht.

Mina Gregori

NOTE

[1] È anche interessante far notare, inversamente, che nei 'Cinque Sensi' del Rombouts (Gand), la rappresentazione degli oggetti, istrumenti, bacile, frutti, è molto simile ai modi di Adriaen, tanto che si potrebbe pensare a un suo intervento. Tra i collaboratori per la parte delle figure nelle nature morte del van Utrecht si potranno ricordare il Rubens per il quadro n. 1851 del Prado (come me ne avverte il Longhi), lo Jordaens (Bruxelles), etc.

Adriaen van Utrecht

[2] Negli inventari attr. allo Snyders, da J. de Jongh (1905) allo Aertsen, dal Drost (1926) ancora allo Snyders, ecc. Il Greindl (*Les Peintres Flamands de Nature Morte au XVII. siècle*, Bruxelles-Paris, 1956) propone come autore Adriaen van Utrecht; e così pensa anche il dr. Meyer di Bruxelles.

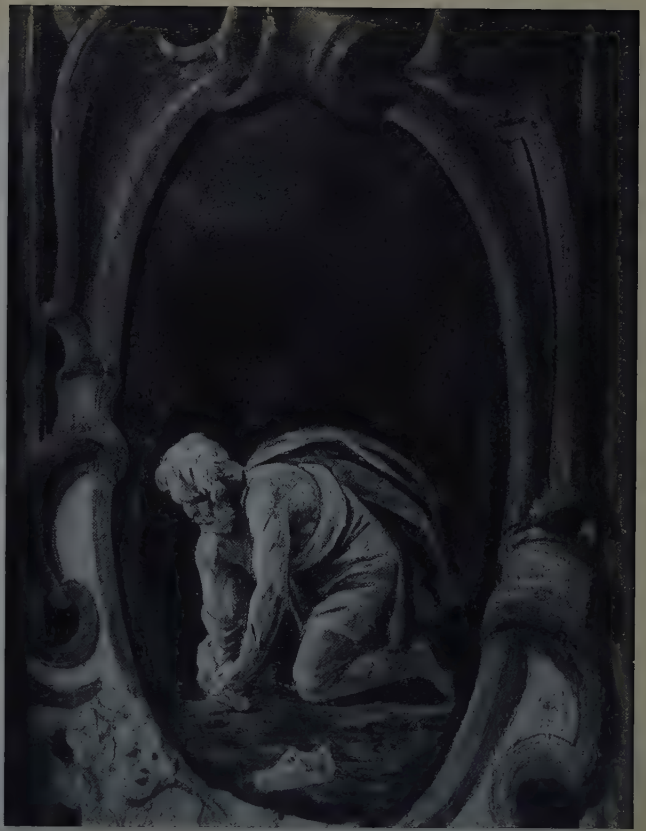
[3] Cfr. il quadro di Dresda (1647), che il Delogu (1931) adduce come esempio per dimostrare la possibile derivazione del Baschenis da un 'genere' preesistente nella pittura nordica; senza però tener conto dell'avvio determinante, anche nella predilezione per gli istrumenti musicali, dato, in Italia, dal Caravaggio stesso.

Direttore responsabile: ROBERTO LONGHI S.P.A. POLIGRAFICI IL RESTO DEL CARLINO (VIII-1959)
Autorizz. Tribunale Firenze n. 156 del 28.1.1950 *Sped. in abb post. gruppo IV*

1 - Turchi: 'Raccolta della Manna' *Roma, Sala Regia al Quirinale*

2 - Lanfranco: 'Il Serpente di bronzo' *Roma, Sala Regia al Quirinale*

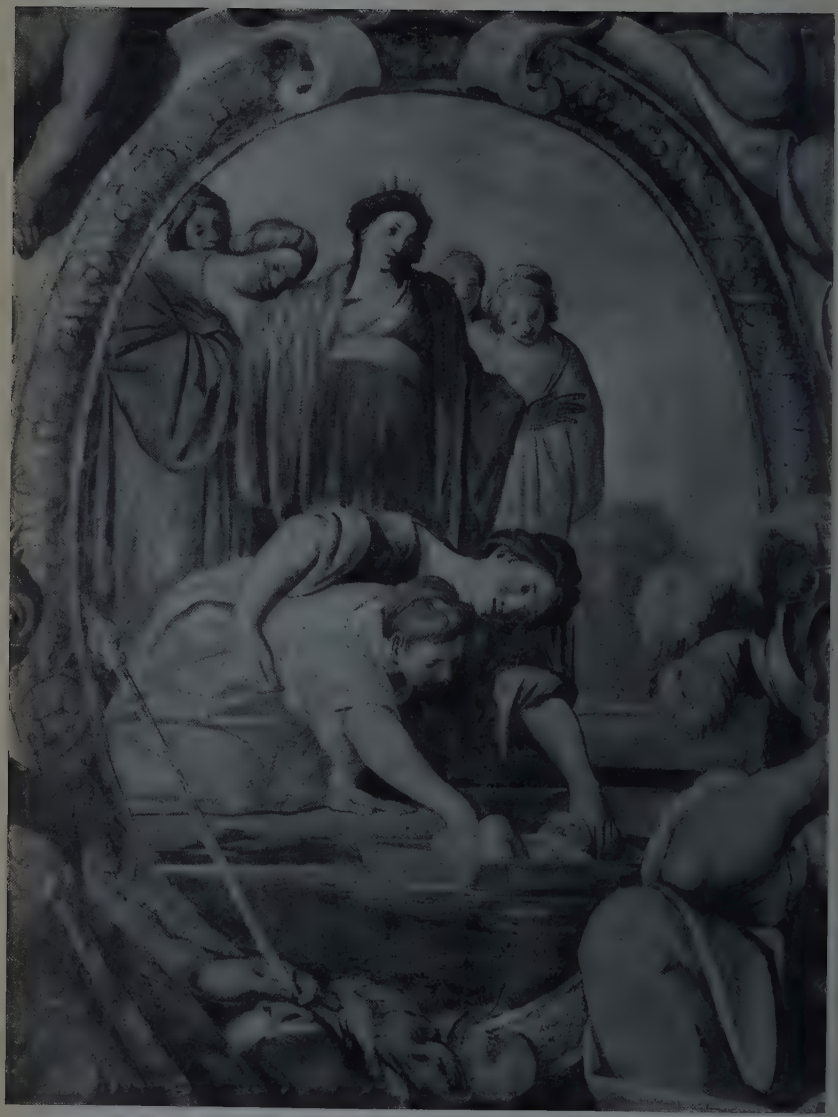
3 - Saraceni: 'Spettatori Orientali' *Roma, Sala Regia al Quirinale*



4 a, b - *Ottini: due 'Storie di Mosè'*

Roma, Sala Regia al Quirinale

5 a, b - *Bassetti: due 'Storie di Mosè'* — *Roma, Sala Regia al Quirinale*



6 - Spadarino?: 'Ritrovamento di Mosè' *Roma, Sala Regia al Quirinale*

7 - Spadarino?: 'Mosè e le Madianite' *Roma, Sala Regia al Quirinale*

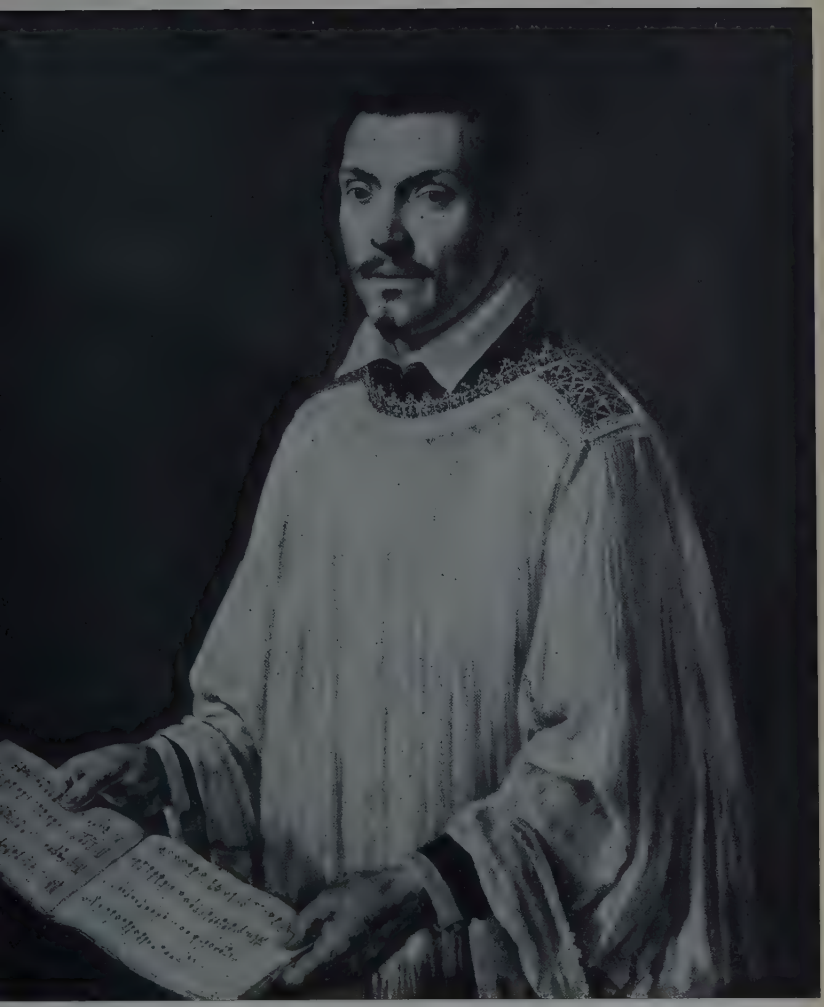
8 - Spadarino?: 'Cristo e l'Adultera' *Verona, Galleria*

9 - Spadarino?: 'Compianto sul Cristo morto' *già a Roma, raccolta Vienna*

10 - Spadarino?: 'Cherubino' *Milano, raccolta Poletti*

11 - Spadarino: 'Angelo con Santa Francesca Romana' *già a Londra, raccolta Norris*

12 - Spadarino?: 'San Sebastiano' *raccolta privata francese*



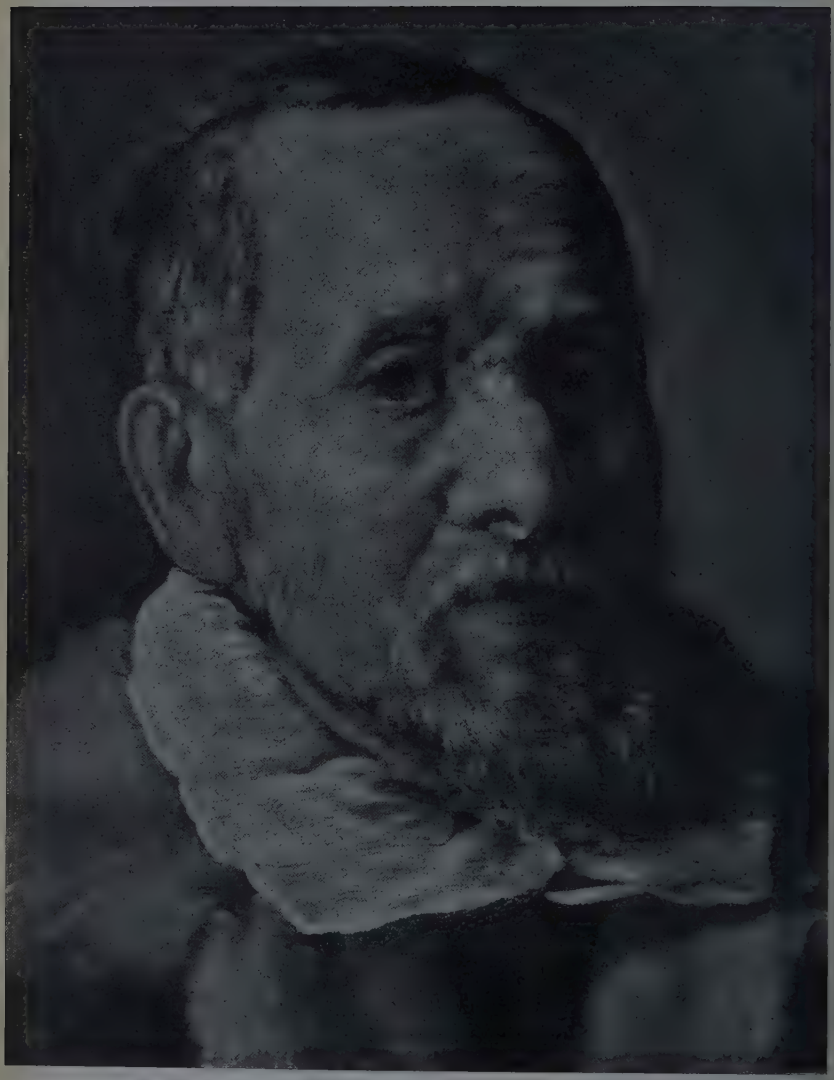
13 - Bassetti: 'Ritratto di Chierico musicista' *New York, raccolta privata*

14 - Bassetti: 'Sacra Famiglia' *già a New York, racc. Jackson-Higgs*

15 - Bassetti: 'Cristo legato per la flagellazione' *Londra, Julius Weitzner*

16 - Bassetti: 'Espolio di Cristo' *già a Milano, raccolta privata*

17 - Bassetti: 'Ritratto di vecchio' *Londra, raccolta privata*



18 - Bassetti: particolare del ritratto precedente

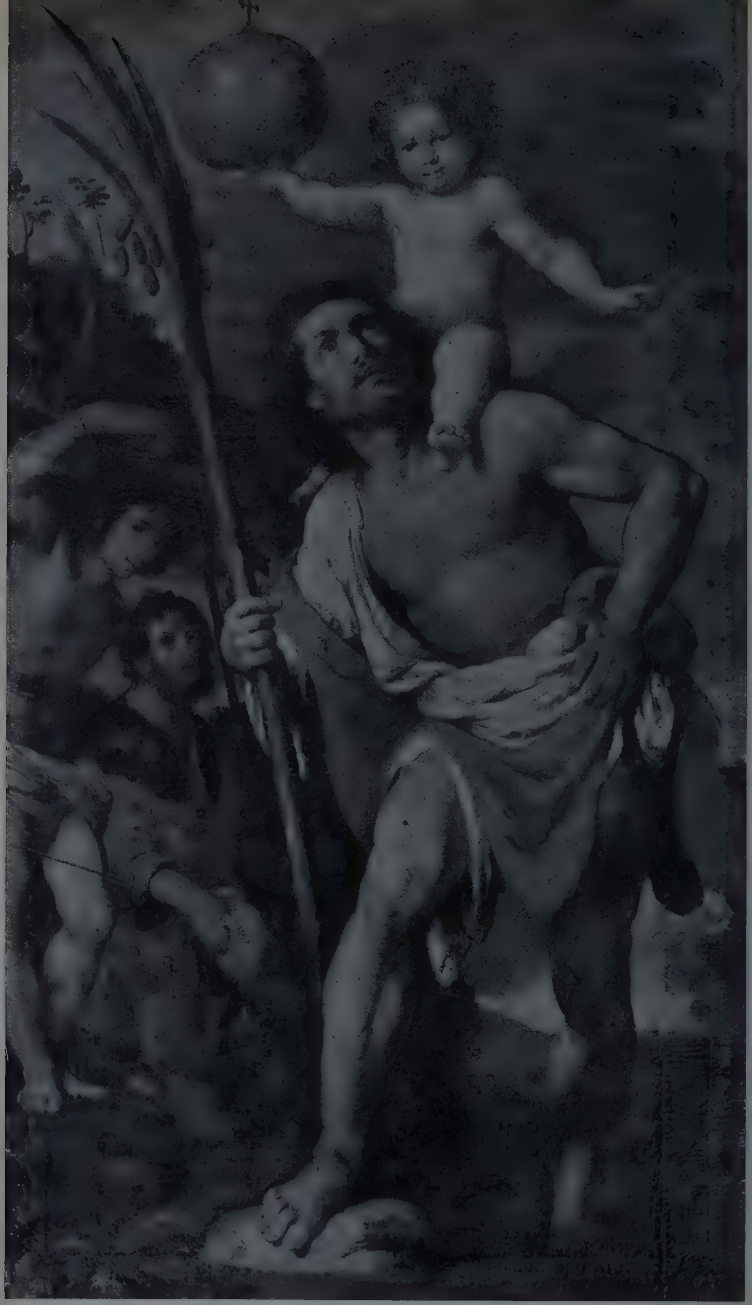
19 - Turchi: 'I Santi Cecilia, Tiburzio e Valeriano con l'angelo' *Parigi, raccolta privata*

20 - Turchi: 'Marcantonio e Cleopatra' *Parigi, Louvre*

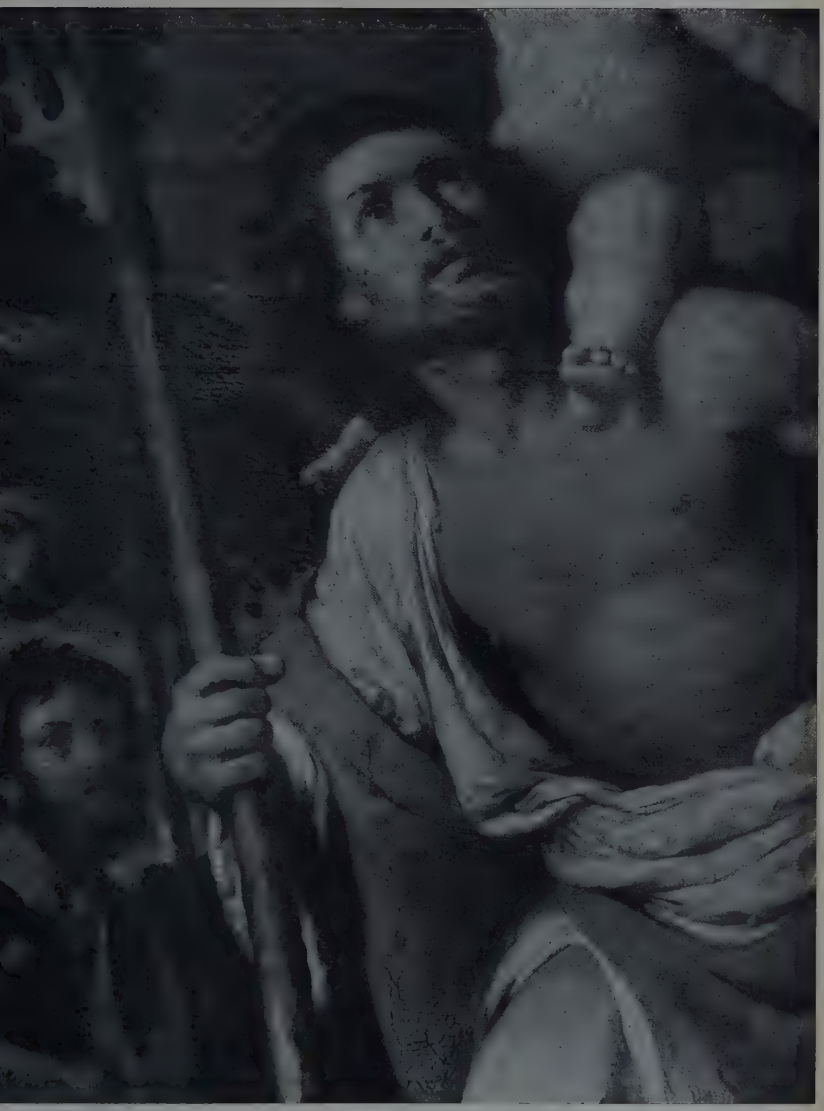
21 - Turchi: 'Madonna e San Rocco' *Gallerie bavaresi*

22 - Turchi: 'Adamo ed Eva dopo il peccato' *Londra, Julius Weitzner*

23 - Turchi: 'Sansone e Dalila' *Bologna, raccolta privata*



24 - Strozzi: 'I Santi Cristoforo, Sebastiano e Rocco'
Almenno San Salvatore, Parrocchiale



25 - *Strozzi: particolare della pala precedente*

26 - Schönfeld: 'Caduta di Simon Mago' *Digione, Museo*

27 - Paolo Veronese: 'Marte e Venere'? *New York, Metropolitan Museum*

28 - Paolo Veronese: 'Amorino' (frammento) *Pontremoli, raccolta privata*

29 - copia da Paolo Veronese: 'Marte e Venere' *Firenze, raccolta privata*

30 - Scarsellino: 'Adorazione dei Magi' *Roma, raccolta Ersoch*

31 - Scarsellino: 'Sacra Famiglia' *Londra, racc. B. Nicolson*

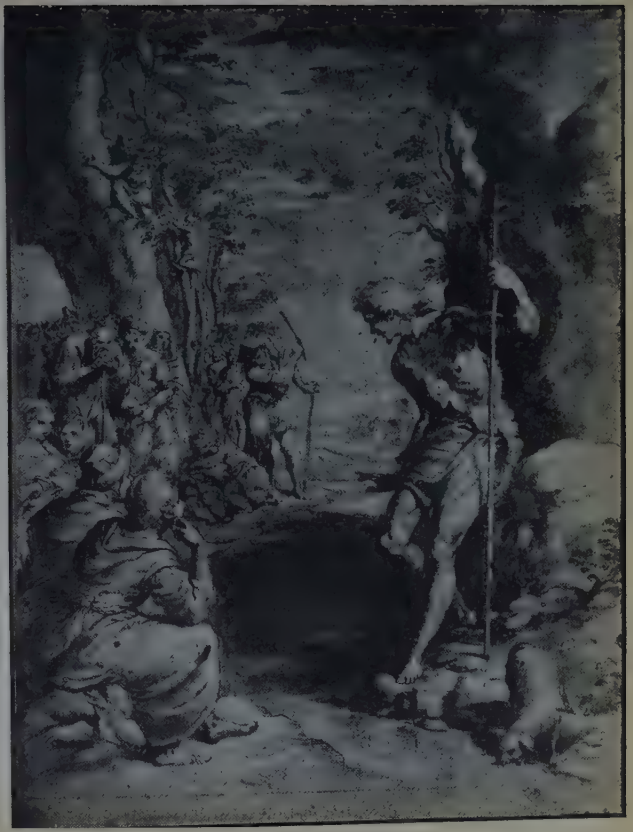
32 - Scarsellino: quattro 'Storie della Vergine'

Roma, Principe Ladislao Odescalchi

33 - Scarsellino: 'Apparizione della Madonna ai fondatori di Ordini' *Londra, Julius Weitzner*

34 - Scarsellino: 'Entrata di Cristo a Gerusalemme' *Londra, Julius Weitzner*

35 a - *Scarsellino: 'Predica del Battista'* *Milano, raccolta Bargellesi*



35 b - *Scarsellino: 'Predica del Battista' (disegno)* *Vienna, Albertina*

36 - Scarsellino: 'Diluvio Universale' *Roma, Galleria Doria Pamphili*

37 - Adriaen van Utrecht: 'Natura morta di verdure' *Karlsruhe, Galleria*

38 - Adriaen van Utrecht: 'La venditrice di ortaggi'. *Pommersfelden, Galleria Schönborn*

39 - Adriaen van Utrecht: 'Cuciniera' *Firenze, raccolta privata*

40 - Adriaen van Utrecht: particolare del quadro precedente

L'Istituto per la Collaborazione Culturale e la Casa editrice G. C. Sansoni S.p.A. che ne ha curato la parte editoriale sotto gli auspici della Fondazione Giorgio Cini, presentano la

ENCICLOPEDIA UNIVERSALE DELL'ARTE

15 volumi formato mm. 296 × 220 rilegati in tela,
15.000 colonne di testo, 5.600 tavole in nero fuori testo,
1.400 tavole a colori.

Volume I - Aalto - Asia Anteriore Antica; Volume II - Asia Centrale - Brunelleschi; Volume III - Buddhismo - Cosmografia e Cartografia; Volume IV - Cossa-Escatologia; Volume V - Eschimesi e Paleosiberiane culture - Germania; Volume VI - Ghana - Gruenewald; Volume VII - Guardi - Ispano-Romani centri; Volume VIII - Israele - Mercato dell'arte; Volume IX - Meso-americana protostoria - Norvegia; Volume X - Nubiani centri - Preromanico Medioevo; Volume XI - Primitivismo - Romanico; Volume XII - Romanismo - Steppe culture; Volume XIII - Storiche figurazioni - Tintoretto; Volume XIV - Tipologia - Zurbaran; Volume XV - Indici.

Condizioni di vendita

L. 260.000 pagabili anticipatamente all'atto dell'impegno di acquisto dell'opera.

L. 285.000 pagabili in ragione di L. 19.000 alla consegna di ciascun volume oppure a rate mensili di L. 10.000.

L. 300.000 pagabili a rate mensili di L. 5.000.

L'Enciclopedia Universale dell'Arte può essere acquistata presso tutte le principali librerie italiane e, per la vendita rateale, presso le Agenzie provinciali della Unione Editoriale S.p.A., Roma, Lungotevere A. da Brescia, 15 - che ne ha l'esclusività per l'Italia.

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Attilio Bertolucci - **La Capanna Indiana,** *poesie.* Premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

Piero Bigongiari - **Il senso della lirica italiana.**

Raffaello Brignetti - **Morte per acqua,** *racconti.*

Diego Martelli - **Scritti d'arte** - *a cura di* Antonio Boschetto.

Giorgio Bassani - **La passeggiata prima di cena,** *racconti.*

Silvio D'Arzo - **Casa d'altri,** *racconto lungo.*

Fausta Terni Cialente - **Cortile a Cleopatra,** *romanzo.*

Corrado Govoni - **Antologia poetica** - *a cura di* G. Spagnoletti.

Anna Banti - **Il bastardo,** *romanzo.*

Ferruccio Ulivi - **Galleria di scrittori d'arte.**

Carlo Bo - **Riflessioni critiche.**

Giuliano Leggeri - **Domenica sul fiume,** *romanzo.*

Giacinto Spagnoletti - **Le orecchie del diavolo,** *romanzo.*

P. Paolo Pasolini - **La meglio gioventù,** *poesie.*

Sandro Sinigaglia - **Il flauto e la bricolla,** *poesie.*

Alessandro Parronchi - **Artisti toscani del primo Novecento.**

SANSONI FIRENZE